

**JOÊZER DE SOUZA MENDONÇA**

**A MENSAGEM NA MÚSICA:  
ESTUDOS DA TEOMUSICOLOGIA SOBRE OS CÂNTICOS DOS  
ADVENTISTAS DO SÉTIMO DIA**

**Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”  
Instituto de Artes**

**São Paulo  
2014**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes  
da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

M539m Mendonça, Joêzer de Souza, 1971-  
A mensagem na música: estudos da Teomusicologia sobre os cânticos dos Adventistas do Sétimo Dia / Joêzer de Souza Mendonça. - São Paulo, 2014.  
290 f. ; il. + anexo

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Dorotéia Machado Kerr  
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2014.

1. Música sacra – Igreja Adventista do Sétimo Dia. 2. Teomusicologia. 3. Teologia. I. Igreja Adventista do Sétimo Dia. II. Kerr, Dorotea Machado. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD 783.9

**Joêzer de Souza Mendonça**

**A MENSAGEM NA MÚSICA:  
ESTUDOS DA TEOMUSICOLOGIA SOBRE OS CÂNTICOS DOS  
ADVENTISTAS DO SÉTIMO DIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – Campus São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Música. Área de concentração: Relações interdisciplinares.

São Paulo, de de 2014.

Banca examinadora:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dorotéia Machado Kerr .....  
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda .....  
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Prof. Dr. Edwin Pitre-Wásquez .....  
Universidade federal do Paraná – UFPR

Prof.<sup>a</sup> Dra. Magali do Nascimento Cunha .....  
Universidade Metodista de São Paulo – UMESP

Prof. Dr. André Acastro Egg .....  
Universidade do Estado do Paraná – UNESPAR

## **Agradecimentos**

A pesquisa e análise de dados e a redação desta tese só foram possíveis graças a pesquisadores melhores que vieram antes de mim e aos seguintes nomes que menciono:

professora Dorotéa Kerr, minha orientadora que incentivou essa pesquisa desde o início e fortaleceu decisivamente a qualidade do texto e do olhar metodológico;

professores Leonildo Campos e Alberto Ikeda, cuja generosidade científica me indicou rumos teóricos fundamentais desde o processo de qualificação da tese;

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que financiou esta pesquisa entre 2011 e 2013;

os entrevistados Flávio Garcia, Jader Santos, Fernando Iglesias, Lineu Soares, Daniel D. Salles, Marcelo Meireles, Leonardo Gonçalves, Regina Mota e Jael Enéas, por repartirem comigo seu precioso tempo para falar sobre sua trajetória musical e sobre suas impressões sobre a prática musical adventista;

Prof. Dr. Jetro Meira Oliveira (UNASP – EC), que gentilmente me enviou registros históricos a respeito dos hinários adventistas;

o colega de doutorado Márcio Almeida, que providenciou referências bibliográficas precisas sobre a Patrística;

Wendell Lima, editor da Casa Publicadora Brasileira, pelas informações sobre o catálogo de publicações da CPB;

A minha família, pela disposição paciente e apoio generoso.

*Soli Deo Glori.*

*“The hard task is to love, and music is a skill that prepares man for this most difficult task” - John Blacking*

## **RESUMO**

No contexto da música cristã no Brasil, os cânticos adventistas têm veiculado de forma eficaz a transmissão da mensagem teológica da Igreja Adventista do Sétimo Dia. A observação do campo musical adventista visualiza a conexão entre teologia e música, no sentido de que as proposições teológicas para a prática musical estão relacionadas com a distinção doutrinária do Adventismo. Com o auxílio do referencial metodológico da Teomusicologia, que se trata de uma musicologia teologicamente informada, este estudo visa verificar se a mentalidade teológica dos adventistas é transferida para as estruturas da composição de cânticos. O objetivo desta tese é introduzir a Teomusicologia como método de análise da canção cristã por meio do estudo da produção musical adventista.

Palavras-chave: Teomusicologia; música adventista; Adventismo do Sétimo Dia; música cristã

## **ABSTRACT**

In the context of Christian music in Brazil, Adventists songs have effectively disseminated the theological message of the Seventh-day Adventist Church. The observation of Adventist musical field displays the connection between music and theology, in the sense that theological propositions for musical practice are related to the doctrinal distinction of Adventism. With the aid of Theomusicology, a methodological framework that consists in a theologically informed musicology, this study aims to verify if the theological mindset of Adventists is transferred to the structures of the composition of songs. The objective of this thesis is to introduce Theomusicology as a method of examining Christian song through the study of Adventist musical production.

Keywords: Theomusicology; Adventist music; Seventh-Day Adventism; Christian music

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
-------------------------	----------

### Capítulo 1

#### **FUNDAMENTOS PARA A TEOMUSICOLOGIA.....13**

1.1 Teomusicologia: origens e funções.....	14
1.2 Teomusicologia: conceitos e material de estudo.....	18
1.3 Teomusicologia e Etnomusicologia: interações.....	21
1.4 De que teologia estamos falando?.....	25
1.5 Teologia e música popular.....	28
1.6 Teologia e música sacra.....	31

### Capítulo 2

#### **MÚSICA E CRISTIANISMO: VARIAÇÕES TEOLÓGICAS.....35**

2.1 A música na visão teológica dos primeiros padres.....	37
2.2 A música na perspectiva teológica dos reformadores protestantes..	49
2.3 A música na perspectiva teológica do reavivalismo.....	58

### Capítulo 3

#### **A MÚSICA NA TEOLOGIA.....62**

3.1 Adventismo e Milerismo: crenças e cânticos.....	64
3.2 Adventismo do Sétimo Dia: configuração teológica e musical.....	75
3.3 Ellen G. White e carisma profético.....	100
3.4 Ellen White e uma teologia para a música.....	106
3.5 Diretrizes institucionais adventistas para a música.....	114
3.6 A teologia que consagra a música.....	118



## **Capítulo 4**

<b>A TEOLOGIA NA MÚSICA.....</b>	<b>122</b>
4.1 Dois olhares sobre o Adventismo.....	123
4.2 A inserção do Adventismo do Sétimo Dia no Brasil.....	127
4.3 A música e a tecnologia na proclamação do tempo do fim.....	137
4.4 A música e a mobilização religiosa da juventude.....	144
4.5 As doutrinas distintivas na produção musical dos adventistas.....	153
4.6 A doutrina do Santuário na música adventista.....	161
4.7 A escatologia e o advento de Cristo.....	166
4.8 A música que consagra a teologia.....	172

## **Capítulo 5**

<b>MÚSICA ENQUANTO TEOLOGIA.....</b>	<b>185</b>
5.1 A noção de <i>habitus</i> .....	186
5.2 A transfiguração da concepção teológica em música.....	189
5.3 Mordomia adventista: a economia da santidade simbólica e sua transfiguração em música.....	192
5.4 Quatro fases do Adventismo e sua repercussão na música.....	197
5.5 Os corinhos adventistas dos anos 1970.....	201
5.6 O louvor neopentecostal e o cântico de adoração adventista.....	211
5.7 A transfiguração da teologia na música cültica adventista.....	225
5.8 Leonardo Gonçalves e o sentido do culto cristão.....	231
5.9 A canção adventista contemporânea enquanto teologia.....	237
5.10 Mudanças teológicas e inovações musicais.....	241

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>247</b>
----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>255</b>
--	------------

<b>ANEXO A.....</b>	<b>267</b>
---------------------	------------

<b>ANEXO B (partituras).....</b>	<b>274</b>
----------------------------------	------------

## INTRODUÇÃO

Na noite de comemoração de 50 anos de existência do quarteto adventista Arautos do Rei, o público de 10 mil pessoas cantou as melodias que marcaram várias gerações de adventistas e não adventistas. De fato, muitos dos presentes à celebração, além de conhecerem boa parte do repertório do quarteto, eram adeptos de diferentes denominações cristãs. No final de 2013, o estilo tradicional das músicas do quarteto não impediu seu triunfo no Troféu Promessas, na categoria “Melhor Grupo”, em concorrência com grupos de estilo *gospel* contemporâneo.<sup>1</sup>

A repercussão do estilo dos Arautos do Rei poderia indicar que a Igreja Adventista do Sétimo Dia, comumente considerada uma denominação fundamentalista, potencializa a formação de músicos de prática sacro-musical conservadora. No entanto, a Sony Music *Gospel* têm lançado discos de jovens cantores adventistas de estilo poético e musical contemporâneo, como Leonardo Gonçalves, Daniela Araújo e os irmãos André e Tiago Arrais, todos eles indicados em premiações do extinto Troféu Talento e do recente Troféu Promessas. Acrescente-se que o impacto do estilo Louvor & Adoração dos ministérios de louvor neopentecostais chegou aos DVDs adventistas, os quais revelam a adoção de algumas técnicas de composição musical e de performance cênica da sua contraparte *gospel*.

Dois aspectos chamam a atenção na análise desses eventos: a) apesar da distinção doutrinária da Igreja Adventista em relação ao Protestantismo majoritário motivar sua desqualificação denominacional entre as igrejas cristãs, por outro lado, sua produção musical tem granjeado admiração e respeito interdenominacional; b) embora alguns dos seus produtores de bens sacro-musicais promovam contínua atualização estética, um exame mais acurado mostra que essa modernização estilística tem sido submetida a uma triagem dos elementos mais controversos do cenário *gospel*.

Algumas perguntas emergem após a constatação desses caracteres na música dos adventistas: se o Adventismo do Sétimo Dia ainda é situado na periferia do Protestantismo no Brasil, entre outras razões, devido aos seus aspectos doutrinários distintivos, então, o êxito interdenominacional de seus produtos musicais se daria porque os compositores adventistas têm atenuado as temáticas distintivas e ressaltado a

---

<sup>1</sup> Evento realizado em 10/03/2012, no Ginásio do Ibirapuera/SP. Sobre os 50 anos de história dos Arautos do Rei, ver *Revista Adventista*, abril 2012, nº 107. Sobre adventistas indicados a premiações, ver <[www.trofeutalento.com.br](http://www.trofeutalento.com.br)> e <[www.trofeupromessas.com.br](http://www.trofeupromessas.com.br)>.

base comum de crenças evangélicas? Como os adventistas atendem às demandas leigas de práticas contemporâneas de louvor, sem, no entanto, incorporar os excessos físicos e emocionais dos ministérios de louvor neopentecostal?

Embora a Igreja Adventista do Sétimo Dia (IASD)<sup>2</sup> possua um corpo doutrinário que apresenta mais semelhanças que distinções em relação à teologia clássica protestante, tal situação não facilitou uma definição clara de seu lugar nas tipologias da religião cristã no Brasil. No entanto, sua atividade musical, assim como sua atuação nos campos da saúde e da educação, tem auferido reconhecimento e aceitação.

Surgida nos Estados Unidos, logo após os movimentos religiosos de reavivamento e advento que estimulavam os cristãos a aguardarem a vinda de Cristo a Terra em outubro de 1844, a IASD foi organizada institucionalmente como uma igreja mundial no período de 1860-1863. Seu proselitismo missionário, característica dos cristãos em geral e do protestantismo de missão em particular, ultrapassaria as fronteiras norte-americanas e, de acordo com os registros históricos, a mensagem adventista teria chegado pela primeira vez ao Brasil no ano de 1884.<sup>3</sup>

Sua inserção em terras brasileiras, empreendida por pastores e evangelistas estrangeiros de origem alemã ou norte-americana, fixou o modelo doutrinário adventista, com destaque para a pregação escatológica (que trata dos últimos eventos da história humana), para a manutenção do descanso no sétimo dia da semana e para crença no “dom profético” manifesto em Ellen G. White (1827-1915), escritora norte-americana e co-fundadora do Adventismo.

No âmbito litúrgico-musical, porém, os adventistas não possuem hinos que celebrem o dom profético. Outros demarcadores doutrinários de seu corpo de doutrinas, como a interpretação do Santuário e do Sábado, são tocados apenas tangencialmente. Por outro lado, no repertório dos hinários oficiais e dos cantores e grupos, há maior ênfase na proclamação iminente da segunda vinda de Cristo, uma crença que já foi

---

<sup>2</sup> Nesta tese, serão utilizados os seguintes termos para se referir à Igreja Adventista do Sétimo Dia: Igreja Adventista, Adventismo, adventistas ou a sigla IASD. Quando for necessário, as igrejas derivadas do Adventismo do Sétimo Dia receberão a nomenclatura completa (Igreja Adventista da Promessa, Igreja Adventista da Reforma).

<sup>3</sup> Algumas fontes registram que a literatura adventista chegou ao Brasil pela primeira vez no ano de 1879: Gideon de Oliveira, “A penetração da mensagem adventista no Brasil”, em *História de nossa igreja* (Santo André, SP: Casa Publicadora Brasileira, s/d), pág. 306; idem, em Don Neufeld (ed.), *Seventh-Day Adventist Encyclopedia* (Washington, D.C: Review and Herald, [1966] 1996, verbete “Brazil”. Outras fontes, antigas ou recentes, confirmam 1884 como o ano da chegada da literatura denominacional: MEYERS (s/d, p. 4); William A. Spicer, *Our story of missions* (Mountain View, CA: Pacific Press, 1921), p. 265; BORGES (2001, p. 43, 49-58). Uma síntese dos registros históricos da inserção do Adventismo no Brasil encontra-se Alberto Timm, “Primórdios do Adventismo no Brasil” (*Revista Adventista*, jan. 2005, p. 12-14; idem, fev. 2005, p. 12-14).

partilhada, de forma mais ostensiva, pelos protestantes no Brasil do início do século XX.

A intensa atividade musical dos adventistas, a despeito de uma produção numericamente inferior se a compararmos com o gigantismo fonográfico dos estúdios neopentecostais, é, também, bastante diversificada. Há uma profusão de quartetos, grupos mistos, solistas e corais. Há formações que privilegiam a música tradicional, com destaque para os gêneros da hinódia norte-americana, e há cantores e grupos que produzem arranjos modernos e interagem com alguns gêneros musicais nacionais.

Não há registros, porém, de bandas adventistas de rock ou *funk*, nem de cantores de *rap* ou grupos de pagode ou baião. Dos estilos musicais norte-americanos, há espaço para as expressões da *black music* ligadas mais ao estilo *soul* do que ao *rythm and blues*. Dos gêneros considerados brasileiros, apenas a bossa nova, embora ainda de repercussão bastante rarefeita, tem alguma aceitação. O samba, o sertanejo ou os estilos regionalistas ainda não foram adotados pelos adventistas nem mesmo (ou talvez por essa razão) nas regiões onde esses gêneros granjeiam maior destaque.

Por que a Igreja Adventista não aprova os estilos musicais de maior apelo pop e ratifica os gêneros menos animogênicos, ou menos dançáveis e mais tradicionais? A noção adventista de santidade, entendida como separação, e não sectarismo, do mundo estaria limitando a adoção de gêneros musicais referencialmente seculares?

A hipótese que se levanta neste estudo é de que os adventistas expressam a teologia na sua música não apenas a partir de referenciais teológicos orientados para a produção musical, mas, sobretudo, a partir das disposições mentais geradas pela prática teológica. Em outras palavras, os hábitos mentais seriam importantes na transferência dos caracteres de distinção teológica para as estruturas musicais e textuais.

Nesta tese, realiza-se um exame da interação entre a teologia que visa regulamentar a música adequada para as atividades da igreja e a teologia expressa nas músicas dos adeptos, pois o objetivo deste estudo é analisar a produção musical adventista de acordo com a cosmovisão teológica e a exegese bíblica significativa para o grupo adventista. Pretende-se, também, verificar se os cânticos, da composição até a sua entoação individual ou coletiva, podem ser compreendidos enquanto uma forma de teologia.

A fim de responder às questões enunciadas até aqui, fez-se necessário investigar outras minúcias da música cristã produzida no Brasil. Os trabalhos subscritos ao campo da musicologia são aqueles que, teoricamente, possuem pressupostos mais bem

fundamentados para falar de música. Mas, estar subscrito não quer dizer estar circunscrito. Isto é, o saber musicológico carece da perspectiva dos saberes da antropologia, da sociologia, da psicologia, dos estudos culturais, da história e, mais especificamente no caso dos estudos da música cristã, é necessário o saber da teologia. No entender de Peter Kivy,

[...] a musicologia clama, nesta fase de seu desenvolvimento, pelo enriquecimento a partir de outras disciplinas; nisto, ela está muito trás da história da arte, dos estudos literários, e do restante das humanidades e das ciências sociais, talvez por causa da natureza peculiar independente da estrutura e da sintaxe musical, aparentemente tão resistente para a compreensão humanística geral. Música, no entanto, é deste mundo, não somente do mundo do músico. Deve ser falada a partir de fora, bem como a partir de dentro, para que possa manter-se como um estudo humanístico e não entrar em colapso interno ao se tornar uma “mônada sem janelas” (1991, p. xi).<sup>4</sup>

No atual estágio das pesquisas musicológicas, não se pode abdicar da compreensão teológica das canções religiosas. Para Jeremy Begbie, mesmo “os teólogos do século XX deram atenção insuficiente ao potencial da música para explorar temas teológicos” (2000, p. 3). Em uma paráfrase, pode-se afirmar que os musicólogos deram atenção insuficiente ao potencial da música cristã para explorar temas teológicos. Enquanto algumas universidades norte-americanas estendem o círculo de pesquisa sobre as práticas musicais cristãs, criando áreas de estudo como a teomusicologia e disciplinas como a etnodoxologia, as academias brasileiras ainda concedem maior ênfase à coleta de dados de caráter inventarial, necessária para dirimir a escassez de registros, ou à análise de letras de hinos e canções, em geral, destituída do estudo dos sons musicais interrelacionados.

A análise das questões do novo mercado evangélico e do desenvolvimento da mídia religiosa é extremamente relevante na orientação das pesquisas sobre a música cristã. Porém, para a análise cancional, os conteúdos dos estudos econômico e midiático devem somar-se ao exame das letras, melodias e arranjos dos cânticos religiosos a fim de se verificar como a teologia se descobre nos modelos de elaboração musical.

Nessa perspectiva, a pesquisa das relações entre a teologia da Igreja Adventista do Sétimo Dia e sua prática litúrgico-musical no Brasil pode ser mais aprofundada ao se

---

<sup>4</sup> Na tradição gnóstica, “mônada” significa “Ser Supremo”. Na filosofia de Leibniz (1646-1716), trata-se da substância simples e indivisível que forma todos os corpos.

ampliar o escopo deste estudo a fim de compreender os contextos de adesão ou autonomia dos compositores emissores/cantores em relação às proposições institucionais para a prática musical.

Na busca de possíveis respostas para as indagações e hipóteses que foram emergindo ao longo da observação das práticas musicais adventistas, e conjugando as áreas musicológicas e teológicas, esta tese emprega como metodologia de análise um campo de estudos surgido há pouco mais de duas décadas: a Teomusicologia.

A Teomusicologia não é um campo de estudos inteiramente novo. Antes de sua sistematização, diversos autores abordaram, nos Estados Unidos, as conexões entre música e religião. No Brasil, bem antes desta pesquisa, alguns autores verificaram a repercussão teológica nas músicas de compositores cristãos e de músicos seculares<sup>5</sup>.

Por outro lado, a Teomusicologia é, também, uma novidade no campo acadêmico, não por sua nomenclatura ou área de abrangência, mas porque propõe a exploração das formas musicais e poéticas utilizadas para comunicar a teologia denominacional e a visualização da música enquanto uma forma de teologia, e não apenas o estudo da música produzida por determinada igreja.

Assim, este trabalho justifica-se pela sua dupla proposta: contextualizar a produção musical de um grupo religioso situado à margem da teologia evangélica dominante e, também, articular os estudos da Teomusicologia como um campo privilegiado para o entendimento das práticas musicais do Cristianismo e, particularmente nesta tese, do Adventismo no Brasil. Acrescente-se que, como uma musicologia teologicamente informada, a Teomusicologia pode proporcionar uma abordagem mais centrada na interpretação teológico-musical de acordo com a mentalidade e os hábitos de um grupo religioso em particular.

Em *Theological Music: introduction to theomusicology* (1991), Jon Michael Spencer, apresentou as bases teóricas da teomusicologia, considerando seu pioneirismo na constituição de uma sistemática de análise que abrange música e teologia. Nessa

---

<sup>5</sup> Entre trabalhos anteriores à sistemática teomusicológica, Spencer cita a tese de Henry Hugh Proctor, *The theology of the songs of the Southern slave* (1894) e *The Negro Spiritual speaks of life and death* (1947), de Howard Thurman, *Soul Theology* (1986), de Henry H. Mitchell e Nicholas Cooper-Lewter.

Entre os trabalhos posteriores ao de Spencer, relaciono: STEFANI (2006); SALIERS (2007); WOODS, WALRATH (2007); BEGBIE, GUTHRIE (2011).

Entre os autores brasileiros que pesquisaram a incidência da teologia nas canções religiosas, relaciono alguns trabalhos: BARROS, Laan Mendes de. *A canção de fé no início dos anos 70: harmonias e dissonâncias*. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Metodista de São Paulo, 1988; CUNHA (2007); MENDONÇA (2008).

Sobre o aporte teológico na música popular brasileira, cf. CALVANI (1998).

obra, Spencer define a amplitude do raio de observação da teomusicologia, explanando o ponto de partida da teomusicologia, a saber, a pesquisa dos “reflexos culturais e interculturais sobre o ético, o religioso e o mitológico” (1991, p. xi).

Ao examinar, portanto, o componente religioso expresso nas músicas sacras, é possível empregar a teomusicologia como ramo de estudos, pois seu conceito e sua metodologia proporcionam uma abordagem mais centrada na averiguação da teologia presente na música. Por assumir uma orientação teológica na compreensão dos eventos musicais, a teomusicologia pode cooperar como ferramenta para uma interpretação mais precisa das práticas musicais sacras.

No primeiro capítulo desta tese, descreve-se o que é a Teomusicologia, como se deu seu surgimento na área acadêmica, qual é o seu raio de pesquisa e, por se tratar de um campo de estudos interdisciplinares, verifica-se como se dá a sua aproximação com a área da Etnomusicologia. Nessa seção, levanta-se a ideia de que o teomusicólogo também deve observar a sacralidade presente na composição musical popular secular. Segundo Greeley, as múltiplas formas da cultura popular oferecem “paradigmas de significado” para os criadores e consumidores dessa cultura, propiciando fértil campo de estudo da “espiritualidade do secular” (1988, pp. 9; 296). O que não significa que os compositores populares são orientados por organizações religiosas, mas que a religiosidade está presente, de forma implícita ou explícita, na sua produção musical.

Assim, a via metodológica da teomusicologia pode proporcionar tanto o entendimento da música enquanto promotora de valores e doutrinas sagradas para uma igreja como também auxilia a compreensão da simbologia teológica que se descobre na música secular popular.

No segundo capítulo, aponta-se para as relações entre música e teologia na igreja cristã, recuperando, de forma breve, o pensamento litúrgico-musical dos patriarcas do Cristianismo, dos reformadores protestantes Martinho Lutero e João Calvino, e dos teólogos e compositores metodistas Samuel e Charles Wesley. O olhar sobre os registros históricos deixados por esses autores serão pontuados pela ótica da análise de Doukhan (2010), Saliers (2007), Módolo (2006) e Begbie (200).

Ao longo da história do Cristianismo, uma das questões que motivou reiterados debates diz respeito à função da música sacra. Além da função litúrgica nos cultos tradicionais, os cânticos também desempenham uma tarefa do processo de aprendizagem e defesa doutrinária. Nesse sentido, a compreensão do papel didático e apologético da música religiosa esteve presente na época dos cânticos entoados nos

primeiros séculos do Cristianismo, no tempo dos salmos e corais luteranos durante a Reforma Protestante e, também, foi assimilada na composição da hinódia dos movimentos evangélicos surgidos nos Estados Unidos durante os séculos XVIII e XIX.

À função pedagógica da música, acrescenta-se a função evangelizadora. “Anunciar as boas novas” ou “levar a mensagem” são expressões características do Cristianismo evangelizador. Assim, a música não teria apenas o papel de ensinar e cultivar as doutrinas da igreja entre os próprios fiéis, mas também de enunciar a mensagem cristã entre os descrentes. A função evangelística da música comparece nos escritos dos reformadores protestantes e teólogos evangélicos e, também, consta nas diretrizes para a prática musical da Igreja Adventista, visto que esta igreja tem mobilizado, continuamente, a proclamação escatológica da iminência do segundo advento de Cristo.

Nesta pesquisa sobre a música da IASD, não foi difícil identificar que a teologia é convocada para legitimar as funções pedagógica e evangelística dos cânticos. Esse fator se observa no dizer do teólogo adventista Daniel O. Plenc: “[...] o louvor em Israel tinha dimensão corporativa e servia para edificar a congregação. [...] Os salmos falam muito sobre a atitude de louvar a Deus entre as nações” (2012, p. 18);<sup>6</sup> no documento “Filosofia Adventista com Relação à Música”, elaborado pela liderança do Adventismo na América do Sul, que recomenda aos grupos musicais a participação sistemática em programas evangelizadores; nos textos dos fundadores da Igreja Adventista: “O canto é um dos meios mais eficazes para gravar a verdade espiritual no coração. Muitas vezes se têm descerrado, pelas palavras do canto sagrado, as fontes do arrependimento e da fé” (WHITE, 2008, p. 500).

A constatação de que as raízes do Adventismo localizam-se em dissidências do Cristianismo dominante na Europa pós-Reforma, como o Anabatismo, ou nos Estados Unidos, como a Conexão Cristã, que se trata de uma derivação do Metodismo, motivou a intenção de contextualizar histórica e teologicamente a produção musical das primeiras décadas do Adventismo. Este é o assunto do terceiro capítulo desta tese.

Na primeira metade do século XIX, assinalava-se, no cenário evangélico norte-americano, o contraste entre o racionalismo imputado à exegese bíblica e o pietismo na experiência de fé dos adeptos. Acrescenta-se, ainda, um período de intenso profetismo,

---

<sup>6</sup> Daniel Plenc cita os salmos 149:1; 9:11; 18:49; 57:7-9, e também os versos II Samuel 22:50 e I Crônicas 16:24.



em que a credibilidade dos profetas era autenticada pela dominação carismática do líder-profeta e/ou pela instituição religiosa.

É nesse painel histórico e religioso que emerge a Igreja Adventista, a qual reprocessou os caracteres mais evidentes das denominações evangélicas norte-americanas, com uma mescla de racionalismo, pietismo e profetismo. Para fundamentar as análises das descrições históricas, convocou-se a contextualização da constituição teológica do adventismo nas visões de Knight (2005), Bull e Lockhart (2007) e Oliveira Filho (2004), aliada aos estudos de Weber (1999) sobre o carisma profético.

Ao longo dos anos, o Adventismo organizou-se institucionalmente, buscou inserção evangelística global, promoveu acréscimos doutrinários e incorporou contextos culturais impensáveis na visão dos seus pioneiros. O Adventismo, assim, veio a sustentar uma filosofia de educação, uma filosofia de saúde e, também, uma filosofia para a exegese bíblica. Dada a importância das atividades sacro-musicais, a IASD buscou regulamentar as funções do músico e da música por meio de processos de legitimação da prática musical considerada teologicamente correta.

Neste capítulo, reforça-se a hipótese de que as características da produção musical adventistas encontram explicação nos demarcadores peculiares de sua identidade teológica, os quais teriam potencial para consolidar as ideias de excepcionalidade e de exclusividade observados na conduta religiosa e musical dos adeptos.

A Teomusicologia comparece como método analítico relevante nessa seção da tese, pois as diretrizes institucionais para a prática musical dos adventistas serão a fonte normativa da pesquisa. De acordo com Spencer, o método analítico da teomusicologia prioriza “os símbolos religiosos, os mitos, o cânon da cultura estudada” como fonte normativa do teomusicólogo (1991, p. 3). Ao passo que as teorias da comunicação podem abordar a integração da música cristã às estratégias de marketing e mídia desenvolvidas na esfera secular, a teomusicologia estudará as motivações evangelísticas que ditam a adoção daquelas estratégias na produção musical. Essa linha de análise é denominada nesta tese de “música na teologia”.

No quarto capítulo, serão estudadas as formas musicais e poéticas empregadas para a comunicação do complexo teológico do Adventismo no Brasil. Não se pretende verificar a elementar presença de doutrinas nos cânticos adventistas, mas as formas de expressão encontradas para enunciar a teologia da igreja. Importa, também, compreender a ênfase concedida a determinadas crenças ao longo da trajetória do

Adventismo no Brasil e os motivos socioculturais e religiosos que acionaram as mudanças na sua produção musical.

Essa análise realiza-se com o auxílio das óticas sociológicas de Schünemann (2002; 2009), cujo trabalho disponibiliza uma história social do adventismo no país, e Antonio G. Mendonça (2008), cuja obra *O Celeste Porvir* configura-se um clássico dos estudos que abordam teologia e música. Assim, após o recorte seletivo de temáticas doutrinárias e de cânticos, serão analisados os padrões desenvolvidos pelo adventismo para expressar musicalmente a sua teologia. Neste estudo, esse processo analítico é chamado de “teologia na música”.

Uma hipótese cara a este tese diz respeito à mentalidade de distinção exegética e comportamental que pode refletir-se na prática composicional de músicos adventistas brasileiros. Na observação da produção musical de diferentes grupos adventistas, constatou-se que as mudanças estruturais na música e na liturgia da igreja têm sido efetuadas pelo setor de músicos especialistas segundo um processo de triagem de elementos supostamente menos compatíveis com a noção de música sacra institucional. Nesse sentido, o processo de seleção de novos caracteres musicais e teológicos parece ter como catalisador o *habitus* adventista de distinção teológica.

É possível, então, que a diferenciação simbólica da igreja e que a série de proposições teológicas que mobilizam a santidade individual do adepto sejam interiorizadas pelos músicos e cantores e exteriorizadas na sua prática sacro-musical. Essa dinâmica de transposição do *habitus* para a síntese de letra e música dos cânticos será denominada de *transfiguração*.

Como mencionado anteriormente, os cânticos adventistas poderiam revelar o pensamento teológico de músicos e compositores? Em caso afirmativo, a música adventista, ao representar o papel teológico, pode ser entendida como uma forma de teologia?

Assim, no quinto capítulo, as vias que orientam o delineamento do campo musical adventista passam pela noção de *habitus*, segundo Pierre Bourdieu (1974); pela categorização das fases do pensamento teológico adventista, de acordo com Bull e Lockhart (2007) e pela contextualização dos processos inovadores observados em diferentes períodos da prática litúrgico-musical na música adventista.

A produção musical da Igreja Adventista do Sétimo Dia ainda não suscitou análises cuja ótica contemple múltiplas perspectivas, ou seja, que tenha se aproximado

da produção musical dessa igreja com o auxílio do instrumental teórico da Sociologia, da História, da Teologia e da Musicologia.<sup>7</sup>

Nesse sentido, esse trabalho propõe três linhas básicas de orientação metodológica: *a música na teologia* – o exame das linhas teológicas que visam orientar a produção musical; *a teologia na música* – a análise da cosmovisão teológica e da interpretação doutrinária expressas pelos cânticos; *a música enquanto teologia* – a compreensão do repertório sacro como teologia musical e a ideia da música enquanto transfiguração da distinção teológica de uma igreja.

Para entender melhor o papel da música dentro do Adventismo, recorreu-se a três tipos de fonte: a primeira, proveniente da revisão de bibliografia, em que se percorreu a literatura sobre a concepção histórica do adventismo nos Estados Unidos seguida de sua inserção no Brasil. Nesse processo, as fontes principais foram Schwarz e Greenleaf (2009), que recobram a trajetória da IASD, da formação inicial aos dilemas e conquistas na modernidade; Greenleaf (2011) e Schünemann (2002; 2003), que abordam a implantação do adventismo no Brasil; e Bull e Lockhart (2007), que traçam um estudo minucioso sobre diversos contextos e temas, desde a formação do corpo doutrinário até à filosofia e mentalidade da igreja quanto à arte e à liberdade religiosa.<sup>8</sup>

A segunda fonte importante foi a audição de CDs e DVDs gravados por cantores adventistas aliada ao estudo dos cânticos registrados nos hinários oficiais. Ambas as fontes revelam as alternativas musicais e doutrinárias do adventismo. O hinário é uma espécie de “segunda bíblia”<sup>9</sup> para os adventistas, pois, ali, estão encerradas proposições fundamentais das suas crenças. Enquanto os CDs refletem o processo de inovação musical mais dinâmico e veloz, os hinários implicam mudanças mais lentas e cautelosas, visto que são preparados ao longo de vários anos, e seu vasto repertório (mais de 600 hinos) é selecionado por uma comissão de músicos e pastores, estando sujeito à aprovação oficial da instituição.

---

<sup>7</sup> Algumas pesquisas recentes sobre a prática litúrgico-musical na Igreja Adventista que buscam referenciais em outros campos de estudo: ANDRADE, Lucila. *Aprendizagem musical no canto coral: interações entre jovens numa comunidade de prática* (UDESC, 2011); BARBOSA (2008); OLIVEIRA, Jetro de. *Além da estética: um ensaio sobre a música sacra e seu significado* (*Kerygma*, ano 2, nº 1, 2006, p. 22-26); MOREIRA, Sérgio. *Existência e significado intrínseco na música tonal: auxílio na escolha de música adequada para o culto na IASD* (UNASP-EC, 2005).

<sup>8</sup> Enquanto os livros de Schwarz e Greenleaf (2009) e Greenleaf (2012) levam a estampa institucional, a pesquisa de Bull e Lockhart (2007) é uma obra independente de um trabalho conjunto de pesquisadores não adventistas. Trata-se de um contraponto indispensável sobre a atividade e o significado do adventismo dentro do espectro religioso particular e em relação aos paradigmas da sociedade norte-americana (ou, no dizer dos autores, em relação ao *American Dream* – o “sonho americano”).

<sup>9</sup> Expressão proferida pelo maestro Turfbio de Burgo durante culto na IASD Juvevê (Curitiba-PR, 18/05 2013).

Um projeto de catalogação das obras musicais ligadas à IASD, ainda não efetivado, incentivaria uma pesquisa mais panorâmica do que localizada sobre a trajetória musical adventista. Por isso, tendo em vista o processo de conceituação da Teomusicologia, que comparece na primeira parte deste trabalho, centralizou-se o foco na prática musical dos adventistas, o que resultou na menor amostragem de músicos e cânticos, mas possibilitou uma melhor execução do projeto.

Assim, devido à grande quantidade de gravações musicais disponíveis, foi necessário o recorte seletivo. Tal recorte considerou a relevância dos cantores na trajetória da música adventista e sua capacidade de expressão dos temas caros ao adventismo. No entanto, mais do que músicos, considerou-se, preferencialmente, as músicas. Isto é, as temáticas relacionadas à identidade adventista prevaleceram sobre a seleção de compositores e cantores.

A terceira fonte de coleta de dados foi a literatura adventista sobre a prática musical. Revistas oficiais da igreja (como *Revista Adventista e Ministério*) e livros de teólogos e musicólogos da denominação serviram como fonte de estudos para o entendimento da música dentro da cosmovisão adventista. Desse modo, publicações de autores adventistas, como *Música Sacra, Cultura e Adoração* (STEFANI, 2006) e *In Tune with God* (DOUKHAN, 2010), além do documento oficial *Filosofia Adventista do Sétimo Dia com relação à Música* (2004), contribuíram para relacionar as interpretações e os modos de atuação no campo sacro-litúrgico.<sup>10</sup>

Outras fontes são dois livros antagônicos, um escrito pelo teólogo Samuelle Bacchiocchi (*Christian and rock music*, 2000) e outro pelo professor de teologia Ed Christian (*Joyful Noise*, 2003). Embora publicados no domínio do adventismo norte-americano, a polarização também comparece no plano da prática musical adventista no Brasil. O antagonismo evidencia os polos do pensamento adventista em relação à música e reverbera a tensão dicotômica que acompanha a história da música no Cristianismo.

As entrevistas concedidas por diversos músicos adventistas ao autor desta tese foram importantes para elucidar os modos de intervenção musical na paisagem litúrgica

---

<sup>10</sup> A bibliografia adventista em português sobre música também compreende: Osterman, Eurydice V. *O que Deus diz sobre a música*. Eng. Coelho, SP: Unaspres, 2003; Barbosa, José M. (ed). *Música na igreja: veículo de adoração e louvor*. Departamento de Música da Divisão Sul Americana. Brasília, 1999; Araújo, Dario P. *A música na igreja adventista* (apostila, s/d); Torres, Jessé e Torres, Jenise. *Música na igreja* (material sem data, sem indicação de editora, 50 páginas). Estes materiais dão uma perspectiva das diferentes facções do pensamento adventista sobre música sacra e música secular. Sua ênfase está alinhada com as diretrizes oficiais do adventismo brasileiro em relação à música.

do adventismo.<sup>11</sup> Algumas vezes, os entrevistados tinham sido os proponentes de mudanças que repercutiriam com bastante impacto sobre as práticas musicais adventistas no Brasil.

Uma fonte indispensável nesta pesquisa foram os textos de Ellen G. White. Embora a escritora não tenha deixado nenhum capítulo exclusivo sobre música e liturgia, mas sim várias páginas distribuídas em diferentes obras em que registrou considerações sobre práticas musicais e alguns aconselhamentos sobre a vida espiritual dos músicos, ainda hoje, a decisão sobre alguns tópicos, como a seleção de música e de instrumentos musicais para o culto na igreja, é definida com base em textos bíblicos e em escritos da chamada “profetisa do Adventismo”.

A música cristã expressa os valores relevantes da teologia para um determinado grupo religioso. Na observação da crise da hierarquia institucional no cristianismo contemporâneo, constata-se o maior peso conferido às demandas e expectativas dos fiéis e a maior liberdade individual de interpretação doutrinária, e vislumbra-se um cenário teológico-musical multivariado em que diversos grupos competem pela renovação ou conservação da produção musical sacro-litúrgica.

Neste trabalho, pretende-se oferecer um conjunto de alternativas de análise das interações estreitas entre música e teologia na esfera adventista e, de forma expandida, no Cristianismo. A diversidade sacro-musical, as proposições teológicas, as lutas internas pelo monopólio da gestão de bens litúrgico-musicais, são contextos que merecem um olhar acurado. Contudo, as minúcias da pesquisa nem sempre poderão explicar a importância genuína que os cânticos têm na vida espiritual e cotidiana dos fiéis.

Essa tese se dirige aos pesquisadores interessados em linhas norteadoras dos estudos que conjugam música e teologia, ou música e religião, e aos leitores que buscam compreender como os dispositivos sociais e religiosos orientam a dinâmica da composição musical cristã. Espera-se que a reunião de saberes interdisciplinares possa ajudar a organizar um setor específico de estudos dirigidos ao entendimento da música da religião – ressaltando-se os contextos e hábitos musicais distintos na esfera da religião – e a religião da música – respeitando-se o sentido que a religião tem na existência de pessoas que fazem da música seu veículo do sagrado.

---

<sup>11</sup> Algumas entrevistas foram feitas de forma presencial e outras via *e-mail* entre julho de 2011 e novembro de 2013.

# CAPÍTULO 1

## FUNDAMENTOS PARA A TEOMUSICOLOGIA

Estudar a música cristã no contexto do culto é levantar questões sobre a sua função para falar da divindade e com a divindade, é entender como a música exerce o duplo papel de veículo de louvor e canal de comunicação: utilizada para a proclamação do evangelho e dos atos divinos e, também, como forma de oração individual e coletiva. Nesse sentido, a comunidade cristã canta para lembrar e exaltar os atos de Deus e, também, para expressar os próprios anseios humanos.

Haveria, então, uma linguagem musical mais apropriada para o louvor e a adoração? No decorrer da história da igreja cristã, músicos e teólogos têm dialogado, e também se digladiado, em torno da música adequada para o culto cristão. Nesses debates, é possível identificar, de imediato, duas grandes linhas de estudo: uma que trata das estruturas internas da música e outra dedicada ao estudo das relações externas. A primeira linha examina os aspectos musicais de melodias, harmonias, arranjos e instrumentos mais adequados para o serviço de louvor e adoração. A segunda analisa a letra dos hinos e canções e, também, a performance vocal e cênica dos cantores com o intuito de verificar o sentido da mensagem teológica veiculada nos aspectos extramusicais.

Neste estudo, meu ponto não é apresentar uma resolução para os conflitos a respeito da linguagem musical mais apropriada, mas sim demonstrar como a teologia veiculada por uma denominação cristã, no caso, a teologia da Igreja Adventista do Sétimo Dia (IASD), é geradora de disposições mentais que vão permear a produção musical dos adeptos. Nesse sentido, as discussões relativas à manutenção ou à inovação das práticas sacro-musicais podem ser analisadas não só por meio da audição dos artefatos musicais como também por meio do estudo da teologia exarada por uma determinada igreja.

É preciso, assim, examinar as diretrizes e regulamentações da IASD para a prática musical e investigar os modelos musicais e hinológicos que emergiram na trajetória do Adventismo do Sétimo Dia, observando as comparações entre os modos de expressão musical e textual e a mentalidade teológica mobilizada dentro do Adventismo. Um estudo dessa espécie pressupõe uma metodologia de análise que seja

tanto musicológica quanto teológica. Para tanto, elegi a Teomusicologia como metodologia preferencial nesta pesquisa, pois se trata de uma área de estudo que mobiliza diversas perspectivas de análise a fim de entender a prática musical como veículo da teologia e enquanto uma forma de teologia.

Assim, o primeiro capítulo desta pesquisa é dedicado à fundamentação do campo de estudos que conjuga música e teologia de forma sistemática: a Teomusicologia. Em primeiro lugar, descrevo os fundamentos da teomusicologia a partir do pensamento de Jon Michael Spencer, fundador desse campo de estudos. Vale ressaltar que os andares da Teomusicologia estão construídos sobre alicerces de outras áreas de análise, como a Etnomusicologia e a Teologia. Por isso, também examino a relação do método e do âmbito de pesquisa da Etnomusicologia com a área teomusicológica, dando atenção às ideias e estratégias de análise da teologia presente nas representações bíblico-canônicas que constam nos cânticos cristãos.

Conquanto o enfoque central de minha pesquisa seja a contribuição da teomusicologia aos estudos da música cristã, particularmente, à análise dos cânticos adventistas, não desprezei a viabilidade da investigação de âmbito teomusicológico sobre a música popular. Assim, a descrição dos elementos conceituais da Teomusicologia e do seu raio de abrangência de objetos de pesquisa, a percepção de sua interação com outras áreas de estudos, ao lado da constatação de que a Teomusicologia deve ser uma metodologia musical e teologicamente inclusiva, são noções que cooperam para a concepção da Teomusicologia como campo de conhecimento que, além de promover a compreensão da música que expressa os valores e doutrinas sagradas de uma determinada igreja, também pode ajudar na compreensão da simbologia teológica enunciada pela música secular popular.

## **1.1 Teomusicologia: origens e funções**

Os mais antigos precedentes da teomusicologia são os escritos da igreja cristã no período da Antiguidade. Os comentários dos patriarcas do Cristianismo eram exegeses sobre a música na Bíblia embasadas na tradição hermenêutica judaica e também em substratos argumentativos da filosofia grega sobre a música (ver capítulo 2). Esse padrão de análise, que se desenvolveu no tempo e segundo as diferentes cosmovisões

teológicas e filosóficas, esteve centrado na prática musical eclesiástica e na elaboração de uma hinódia adequada para cada grupo religioso.

A chamada música profana também era assunto da teologia para a música ao longo da história do cristianismo. A preocupação dos escritores cristãos não se concentrava no exame da presença de questões teológicas em outro domínio cultural que não fosse o circuito sagrado. De fato, a música de extrato secular serviu, muitas vezes, apenas como fonte de melodias e de apropriações estilísticas. A música profana, que não deixa de ser música secular, tratava-se, no entender daqueles autores, de uma música antirreligiosa cujo estilo deveria ser evitado pelos músicos cristãos e abominado pela comunidade cristã devido a sua associação com rituais e crenças consideradas pagãs e, também, devido ao fato de estar associada a espetáculos e festas nada recomendáveis segundo os princípios de pureza cristã.

Ao tomar por base o pensamento teológico tradicional e histórico sobre a música, é possível inferir que os teólogos e demais autores ligados ou não à igreja cristã no Ocidente proporcionaram análises que visavam encontrar mensagens religiosas na música, mensagens que ressaltavam ou reforçavam o sistema de crenças de um dado grupo eclesiástico. No entanto, Jeremy Begbie e Steven Guthrie alertam para as limitações e dificuldades apresentadas por diversos estudos que buscaram relacionar música e teologia (2010, p. 11-13). Estes autores sustentam que o engajamento teológico em detrimento do estudo da música é um entrave para a acuidade analítica, a não ser quando esse estudo opera em “modo descritivo: por exemplo, para nos ajudar a entender como uma obra do passado musical da igreja era teologicamente informada” (idem, p. 12).

A Teomusicologia, como um campo de conhecimento em processo de formação e afirmação acadêmica, não está livre das falhas argumentativas e da falta de juízos imparciais. Contudo, a teomusicologia assume a existência de pertinência recíproca entre música e religião e considera que a religião é parte constituinte da expressão musical, o que fundamenta a ideia de que a teomusicologia vem a ser o estudo da música de acordo com uma perspectiva teológica. Ao propor uma orientação teológica na compreensão dos fenômenos musicais religiosos, a teomusicologia se torna uma ferramenta para interpretar de forma mais precisa as práticas musicais sacras.

No final da década de 1980, Jon Michael Spencer apresentou as bases teóricas da teomusicologia ao campo acadêmico. Spencer, PhD em Composição Musical e Mestre em Estudos Teológicos (*Duke University Divinity School*), é o autor de



*Theological Music: Introduction to Theomusicology*, livro lançado nos Estados Unidos em 1991, em que delineou uma proposta de sistematização da análise que abrange música e teologia. A perspectiva teomusicológica está presente em outras obras de Spencer que abordam, primordialmente, a cultura musical e religiosa da população afro-americana: *Protest and Praise: Sacred Music of Black Religion* (1990), *Blues and Evil* (1993), *Sing a New Song* (1995).

Entre 1990 e 1995, Spencer foi o editor de alguns números do periódico *Black Sacred Music: a Journal of Theomusicology*. Em 2005, renunciou às atividades acadêmicas e, também, ao seu nome americano, passando a se chamar Yahya Jojintaba e a residir na região oeste da África, circulando por Etiópia, Tanzânia e Uganda. Sua recente atividade mescla princípios de espiritualidade e música no que ele denomina de *Jojintaba School of Writing*.<sup>12</sup>

Em *Theological Music*, Spencer definiu a amplitude do raio de observação de seus estudos e explanou o ponto de partida da teomusicologia, a saber, a pesquisa dos “reflexos culturais e interculturais sobre o ético, o religioso e o mitológico” (1991, p. xi).

Na descrição de Spencer, a teomusicologia pode ser entendida como uma musicologia teologicamente informada. Portanto, no estudo da música criada e praticada nas esferas do sagrado e do secular, o teomusicólogo deverá, segundo Spencer, ser capaz de perceber “como a ética, a teologia e a mitologia às quais as pessoas se subscrevem moldam seus mundos e o mundo” (id, *ibid*).

Os argumentos de Spencer incluem procedimentos da metodologia da antropologia, da sociologia e da filosofia. Devido a essa ênfase, sua interpretação cultural e antropológica concede menor espaço analítico aos sons musicais e suas relações entre melodia, letra, estilo e performance (BEGBIE, 2000, p. 3). Sua abordagem teológica vai além do campo cristológico, o que, se por um lado, favorece a análise de canções fora do eixo estritamente bíblico-cristão, de outro, seu aporte antropológico é, muitas vezes, predominante e chega a diluir a fundamentação teológica.

No decorrer de minha pesquisa, apesar de utilizar as bases da teomusicologia traçadas por Spencer, decidi reelaborar algumas ideias que constam na sua fundamentação, pois meu intuito não era transpor integralmente esses conceitos, mas

---

<sup>12</sup> Spencer/Jojintaba não relata se a mudança de nome e de continente teve a ver com a exploração de sua origem étnica.

reavaliá-los a fim de sistematizar uma metodologia capaz de sustentar criteriosamente os pêndulos da análise teológica e da análise das estruturas musicais.

Spencer não descartou uma orientação metódica no embasamento de sua pesquisa. Ele organizou um terreno metodológico que ancora o trabalho do teomusicólogo em três abordagens de análise:

a) descritiva: que se ocupa da descrição dos criadores e consumidores musicais;

b) normativa: que desenvolve uma análise dos dados obtidos no trabalho descritivo em comparação com os princípios da autoridade canônica ou em relação à interpretação doutrinária de determinado grupo religioso;

c) prognóstica: que avalia o papel do estado da música enquanto orientadora de atitudes e ações de um grupo social (SPENCER, 1991, p. 4).

Essas ações consistem em uma sequência cronológica, pois a análise descritiva deve preceder a avaliação normativa que, por sua vez, precede a análise prognóstica.

“A teomusicologia descritiva expõe os dados a partir dos quais coerência e incoerência, autenticidade ou inautenticidade, e talvez, verdade ou falsidade, podem derivar da análise normativa e, posteriormente, aplicadas à investigação prognóstica” (idem, p. 5). Em meu processo de pesquisa, verifiquei a aplicabilidade dessa metodologia ao analisar as relações entre a música dos adventistas e a identidade teológica oficializada institucionalmente (*a teologia na música*) e, também, investiguei como a teologia promulgada pelo adventismo orienta os processos de composição musical (*a música na teologia*) e como a música nivela-se à teologia ao mobilizar atitudes e crenças dos fiéis (*a música enquanto teologia*).

Ainda em *Theological Music*, Spencer sustenta sua abordagem teomusicológica na revisão de trinta e cinco textos, entre os quais, livros, ensaios e artigos. Segundo o autor, sua análise é de mão dupla, pois, ao dialogar com as diferentes disciplinas que embasam aqueles textos – sociologia, linguística, exegese bíblica, história, e outras –, ele buscava verificar o que cada uma dessas áreas “teria a dizer à teomusicologia e o que a teomusicologia poderia dizer a elas” (idem, p. xii).

Desse modo, ora seu discurso é no sentido de “esclarecer as arenas ou campos de significados” selecionados para a interação com a teomusicologia, ora tem a intenção de ser uma “análise teomusicológica de gêneros musicais específicos dentro daqueles contextos investigados, a fim de lançar mais luz sobre seus significados tal como entendido por seres humanos criadores e consumidores de música” (idem, xiii).

Se é possível encontrar significados subjacentes no espectro de gêneros musicais praticados em determinados contextos, então vale perguntar se a música pode ser um meio “apropriado ou privilegiado” de entendimento e transmissão da fé.

No cenário contemporâneo de triunfo ou supremacia cultural da música, no qual “a música é um modo não somente adequado, mas privilegiado, de comunicação da fé cristã” (HEANEY, 2012, p. 28), a teomusicologia se mostrará útil no exame das práticas musicais adventistas e suas relações com a teologia.<sup>13</sup> Para tanto, é preciso começar pela introdução de pressupostos conceituais da teomusicologia e os objetos de pesquisas situados em seu raio de abrangência.

## **1.2 Teomusicologia: conceitos e material de estudo**

O termo “música cristã” é utilizado para se referir à música produzida e praticada pelos cristãos nas atividades religiosas, ou ligadas às práticas religiosas (missas, cultos, cultos domésticos, shows e concertos, entre outros). Mas se trata de um termo tão enganosamente abrangente quanto “música clássica” ou “música popular”. Por sua vez, a expressão “música evangélica”, utilizada para designar a música de protestantes e pentecostais, também não é adequada, principalmente, diante do vasto número de igrejas derivadas de duas das correntes majoritárias do cristianismo.

Considerando as dificuldades de terminologia do objeto de pesquisa da teomusicologia, é possível delinear seu raio de ação a partir do material de estudo e da metodologia desenvolvida na análise.

A teomusicologia pode ser definida pelo tipo de material contemplado por seu campo de visão. Esses seriam alguns dos objetos de sua pesquisa: a) a música produzida pelo catolicismo e suas variantes; b) a música protestante desde a Reforma; c) a música evangélica dos movimentos avivalistas anglo-americanos dos séculos XVIII e XIX; d) a música cristã produzida e praticada nas igrejas brasileiras; e) o *gospel* contemporâneo; f) a música dos serviços litúrgicos g) a música secular popular que expressa perspectivas teológicas.

---

<sup>13</sup> A obra do historiador Tim Blanning percorre “a marcha da música rumo à supremacia cultural” (2001, p. 20). Na seção *Introdução* de seu livro, Maeve Heaney (2012) ressalta sua convicção de que a música tem sido o meio de comunicação apropriado e privilegiado de comunicação da fé.

Por outro lado, a teomusicologia pode ser definida pelo modelo metodológico ou de atividade desenvolvido na pesquisa: a) análise teológica da música cristã ou secular; b) estudo das diretrizes ou normas teológicas que visam orientar a prática musical; c) análises da música cristã sob o olhar da antropologia, da história, da sociologia, da semiótica e da teologia conjugadas interdisciplinarmente; d) estudo da teologia expressa nas canções seculares comparada à teologia normativa presente em músicas cristãs; e) propostas analíticas da música sacra em relação com a teologia elaborada para as outras artes.

Por estudar a música religiosa praticada no contexto, a teomusicologia poderia ser vista como um ramo subscrito à etnomusicologia. As pesquisas etnomusicológicas, porém, não possuem estreita associação com a teologia se comparadas a sua interação com a psicologia, com a sociologia, com os estudos culturais, com a educação e, predominantemente, com a antropologia.

Todavia, em posicionamento diferente dos etnomusicólogos, cuja maioria estuda culturas que não são as suas de origem, os estudiosos que relacionam música e teologia estão majoritariamente estabelecidos no contexto religioso. O que não significa que as descrições e análises serão invariavelmente deturpadas pelo conhecimento e pela vivência prévias naquele contexto, ou que estarão sempre limitadas por algum engajamento teológico.

Como assinala o historiador Richard W. Schwarz, no prefácio de seu caudaloso panorama sobre a trajetória do adventismo, as funções de pesquisador autônomo e integrante da igreja não são facilmente separáveis. Um pesquisador cristão poderá ser tentado a explicar muitas coisas “com base em forças sociais e discernimento psicológico. Entretanto, ele deve estar consciente de que suas crenças teológicas deturpam sua seleção e interpretação dos fatos. Essas crenças proveem, em essência, as ‘lentes’ por meio das quais ele enxerga o passado” (SCHWARZ; GREENLEAF, 2009, p. 5).

Nesse sentido, se, por um lado, “o historiador não pode pressupor uma intervenção supranatural nonexo causal como base para seu trabalho” (FUNK, 1964, p. 185), de outro, é possível perceber que

“o historiador sempre começa afirmando que conduz sua pesquisa puramente com objetividade, sem pressuposições, e termina subrepticamente introduzindo um conjunto de pressuposições cujas

raízes estão profundamente enterradas numa *Weltanschauung* [cosmovisão] anticristã” (BRAATEN, 1964, p. 22).<sup>14</sup>

A fim de equilibrar “as lentes que interpretam os fatos”, é preciso, então, olhar a música sacra pelo viés teológico sem abrir mão de diretrizes orientadoras da pesquisa científica.

É possível, assim, assegurar que o estudo das variantes musicais dentro do cristianismo vai encontrar no estudo da teologia um componente indispensável para a compreensão da música produzida pelos cristãos. A teomusicologia pode ser o ponto convergente entre essas áreas de estudo, pois ela rejeita a ideia de que todas as músicas cristãs estão regidas pelas mesmas premissas. Sem rejeitar certos princípios orientadores universais do canto cristão, é preciso discernir também as singularidades das práticas musicais cristãs.

Os componentes metodológicos que vão alicerçar a teomusicologia se acham na proposta de diálogo multidisciplinar que busca referências e fundamentação na hermenêutica bíblica, na sociologia da religião, nos estudos culturais da mídia, na etnomusicologia, entre outras áreas. Essa amplitude de perspectivas tem por finalidade orientar o olhar da teomusicologia sobre a mensagem musical da religião e a mensagem teológica da música.

Assim como a semiótica, a sociologia, a psicologia, a antropologia, a economia e os estudos culturais e pedagógicos são perspectivas incorporadas pela musicologia, também a teologia não pode ser descartada pelos estudos musicológicos. A teologia pode ter um papel de interlocução com a música, se observarmos que a religião comparece em diversas atividades humanas artísticas e espirituais. Em suas músicas, os compositores expressam sua cosmovisão em relação ao sagrado, ao sentido da arte e da vida, ao transcendente, tenham essas músicas um caráter sacro ou secular.

Segundo Panofsky, “é na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras” (2002, p. 63). Na relação interdisciplinar entre as áreas de conhecimento, minha proposta de análise teomusicológica realiza uma convergência entre pensamento intelectual e prática artística ao observar a relação entre as disposições mentais geradas pelo desenvolvimento da consciência teológica e a produção de bens musicais que expressam e divulgam a teologia.

---

<sup>14</sup> As duas últimas citações são provenientes do livro do teólogo Gerhard Hasel sobre o desenvolvimento e as metodologias da teologia cristã. Cf. HASEL, 2008, p. 386, notas 27 e 29.

Meu argumento – de que é adequado contextualizar e entender a música adventista dentro do seu âmbito teológico – está ligado à percepção etnomusicológica que situa e compreende a música no âmbito cultural onde é produzida. Por essa razão, reforço a seguir as interlocuções entre as duas metodologias de estudo da música.

### 1.3 Teomusicologia e Etnomusicologia: interações

De acordo com a dicotomia tradicional de classificação dos produtos musicais, uma canção ou é popular ou é erudita. Em que pese a dificuldade para se definir o que é uma música popular (é música composta e praticada na esfera socialmente não elitizada, é música veiculada pelas mídias, é música pop? A música popular é definida pela estrutura propriamente musical, pela natureza comercial, pela acessibilidade popular e midiática?), e a despeito da popularidade que um dado repertório da música de concerto possa adquirir, tanto a área acadêmica como a indústria fonográfica delimitam uma fronteira entre a música popular e a música erudita (ou música clássica, música culta, música de concerto).

Sob esta ótica, a música evangélica não comparece nem com a legenda de música popular nem sob o rótulo de música erudita.

A literatura que traça um painel histórico da música brasileira não inclui informações e dados da produção musical evangélica nacional.<sup>15</sup> As músicas cristãs inseridas nos panoramas sobre a história da música são, habitualmente, as peças de música litúrgica (como missas, réquiens e oratórios) compostas nos tempos do Brasil Colônia e Império. Essa produção musical, criada para a atividade sacro-musical católica mantida na corte imperial e nas igrejas do período histórico conhecido como barroco mineiro, encontra-se registrada nos anais da historiografia clássica brasileira.

A música evangélica, considerando-se a recente efervescência global das músicas *gospel* e católico-carismática, tem motivado a proliferação de estudos na perspectiva econômica (relacionadas à expansão do mercado *gospel*) e teológica (com ênfase na ruptura da liturgia tradicional).

---

<sup>15</sup> Uma exceção está em Márcia Pinheiro, “*Gospel à brasileira: duas inscrições*”. In: Giumbelli, Diniz, Naves (org.). *Leituras sobre música popular brasileira: reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 148-162.

Como a canção cristã não é considerada uma produção folclórica, e nem é vista intrinsecamente como uma produção pop, embora esteja ligada a gêneros pop e mobilize estratégias de produção e circulação de música conforme modelos estratégicos do circuito pop da mídia, ela esteve ausente do horizonte dos estudos etnomusicológicos por bastante tempo. No tocante à música religiosa, historicamente, a etnomusicologia desenvolvida por acadêmicos nacionais tem centralizado seu raio de observação na produção musical das religiões afro-brasileiras e indígenas.

Por sua vez, a musicologia tradicional estuda a música sacra erudita (missas medievais e renascentistas, oratórios barrocos) ou a liturgia católica, ao passo que a musicologia mais recente também abre espaço para o estudo da hinologia protestante histórica e seus estágios de ruptura musical e litúrgica. Há, também, estudos que desenvolvem análises da produção musical evangélica à luz da tradição cáltica e dos estudos sobre indústria cultural.

Nesse novo século, o expressivo avanço pentecostal no meio evangélico não passou despercebido por musicólogos e etnomusicólogos que se voltaram para a produção musical dos evangélicos no Brasil. Essa atenção se deve tanto à repercussão social do crescimento evangélico quanto à alardeada pujança econômica do mercado consumidor *gospel*.

Para Konrad Boehmer, “a sociologia da música foi definida como um campo que toma como base para sua investigação as circunstâncias materiais da produção e recepção da música e, portanto, começa por determinar as condições sociais gerais sob as quais a música é produzida” (1980, p. 432).

Entretanto, segundo Anthony Seeger, “as próprias forças materiais são criadas por mentes influenciadas por processos mentais anteriores, e a música pode ser parte do *ethos* ou dos padrões gerais de pensamento de uma sociedade” (2008, p. 13).

Diante do estado atual das pesquisas em sociologia da música e etnomusicologia no Brasil, pode-se inferir que a religião, de modo geral, tem sido estudada a partir de determinados construtos sociológicos. Assim, não raro, o pesquisador analisa o objeto musical religioso sob a correta ótica sociológica, porém, enquadrando aquele objeto, ou mesmo uma comunidade religiosa inteira, em um painel metodológico construído a partir “[d]as circunstâncias materiais da produção e recepção da música”.

Por outro lado, a etnomusicologia observa a prática musical a partir da importância e da compreensão que essa prática possui para determinado grupo social. É nessa perspectiva que proponho a interlocução da teomusicologia com a visão

etnomusicológica, visto que, em minha pesquisa, é necessário compreender a teologia adventista para entender a dinâmica da prática musical dentro do Adventismo. Prioritariamente, é necessário observar a cultura/mentalidade teológica de uma denominação cristã a fim de verificar como (ou se) a teologia interiorizada será expressa musicalmente.

Não significa que o analista deva menosprezar as circunstâncias materiais envolvidas na atividade musical, mas sim que, na análise da produção musical dos grupos religiosos, ele deve ser cauteloso em relação a certas derivações da tradição sociológica marxista que situam práticas musicais modernas na ótica de uma “inflexível estrutura de dominação” e, desse modo, seus produtores estariam incapacitados de expressar seus valores senão pela “inescapável lógica do capital”.<sup>16</sup>

No Brasil, tanto os campos da sociologia da música quanto da etnomusicologia são relativamente novos nos programas de pós-graduação em música. Se se considerar as pesquisas de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, realizadas na primeira metade do século XX, como os primeiros trabalhos que integraram uma visão antropológica da música, percebe-se que o olhar desses autores se dirigiu à música dos povos indígenas e/ou sociogeograficamente distanciados dos centros urbanos praticantes da chamada “música popular massificada”.

Embora a metodologia das pesquisas pioneiras no Brasil possa ter utilizado referenciais distintos daqueles empregados estudos etnomusicológicos recentes, seu interesse não destoaria do objetivo da etnomusicologia de compreender a música de uma comunidade pesquisada, mais especificamente, a música ritual desse povo, a partir de estudos etnográficos eficientes e a partir da representação religiosa significativa para esse povo. Às vezes, esse recorte antropológico enfatiza sobremaneira as idiosincrasias da população estudada em detrimento do estudo dos sons relacionados. Não por acaso, Steven Feld viria a dizer que “se os musicólogos ignoram o povo, os antropólogos ignoram o som” (*apud* BASTOS, 1995, p. 9).<sup>17</sup>

Na época em que desenvolvia os conceitos da teomusicologia, Spencer já entendia que a etnomusicologia seria uma aliada importante nos estudos sobre música e religião (*idem*, p. xiv). Em 1989, em evento da *National Society of Ethnomusicology*

---

<sup>16</sup> Para Bruno Nettl, contudo, ainda que exista “uma tendência a tratar a música como um reflexo ou ilustração” da premissa marxista de luta de classes, “não há uma etnomusicologia marxista explícita” (2008, p. 139-140).

<sup>17</sup> A citação faz coro com o texto de Rafael de Menezes Bastos que, desde o título, busca vislumbrar soluções para essa tensão: “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem a música e de uma musicologia sem o homem” (1995, p. 9-73).



(realizado no *Massachusetts Institute Technology*), Spencer apresentou um painel em que fez sugestões da teomusicologia para a pesquisa interdisciplinar musicológica. Ali, “numa sala repleta de etnomusicólogos”, ele percebia que a relação entre teomusicologia e etnomusicologia seria frutífera. Conforme entendeu Spencer, essa experiência “me ajudou a identificar melhor as dimensões e domínios do que eu pensava que o trabalho da teomusicologia poderia abranger” (id, *ibid*).

A teomusicologia que serve de fundamentação a esta tese não dispensa o pensamento sociológico e antropológico. No entanto,

“assim como a etnomusicologia difere da musicologia histórica devido às questões antropológicas que ela pergunta e tenta responder, a teomusicologia faz uma contribuição única para a musicologia e para a pesquisa em ciências humanas devido às questões teológicas que ela levanta e procura responder” (SPENCER, 1991, p. 161).

Quando era chamada, em seu período formativo inicial, de musicologia comparativa, a etnomusicologia enfatizava aspectos da estrutura sonora e musical, deixando em segundo plano o exame do contexto cultural e antropológico. Nas décadas de 1960 e 1970, Alan Merriam ajudou a renovar os conceitos da etnomusicologia descrevendo sua pesquisa como “o estudo da música na cultura” e, posteriormente, como “o estudo da música enquanto cultura” (1964; 1977).

Tomando de empréstimo os conceitos etnomusicológicos, é possível afirmar que a teomusicologia de caráter mais abrangente não pode resumir-se ao estudo da música religiosa na cultura ou ao estudo da teologia presente na música (sacra ou secular), mas deve ampliar sua compreensão para o estudo da música enquanto teologia, isto é, da música enquanto expressão da teologia e objeto que afeta e suscita uma visão teológica.

O atual estado das pesquisas em música e religião, ou música e teologia, convoca um campo de estudos particularizado. Assim, da mesma forma que a necessidade de um novo olhar sobre as músicas do mundo requisitou a antropologia para a fundamentação e a metodologia de um novo campo de pesquisas como a etnomusicologia, também a necessidade de expandir o ponto de vista sobre a música sacra reúne a musicologia e a teologia para a organização de um campo específico de estudos.

Se as definições existentes para os termos “música cristã” ou “música evangélica” são demasiadamente fluidas e abarcantes deve-se levar em conta a fragmentação das instituições cristãs em múltiplas variantes denominacionais, o que

torna ainda mais inseguro o falar de uma teologia sem tomar o cuidado de restringir o escopo de estudos. Desse modo, ao se expandir a perspectiva sobre a música sacra ao mesmo tempo é necessário especificar a teologia a ser averiguada.

#### **1.4 De que teologia estamos falando?**

O teólogo Paul Tillich (1886-1965) lançou os fundamentos da teologia da cultura, a qual não se assemelha à prática da teologia da igreja. Ao passo que a teologia da igreja desenvolve um tipo de teologia seletiva, restringindo suas preocupações a questões relacionadas ao domínio da religião, a teologia da cultura avança para outras esferas espirituais a fim de mostrar que toda manifestação cultural pode ser reveladora do posicionamento diante do sagrado e que toda criação artística pode ser tomada como um símbolo do transcendente divino (CALVANI, 2010, p. 64).

Nesse sentido, a teologia não deveria “ocupar-se apenas de assuntos específicos de uma determinada religião, mas estudar o conteúdo religioso de toda cultura” (idem, p. 63).

Tillich entendia que a noção do sagrado perpassava a obra de artistas que não possuíam nenhuma ligação eclesiástica. O que não quer dizer que os artistas expressam sua visão teológica sem relação com a instituição religiosa, e sim que a obra de cada artista é capaz de revelar seu posicionamento diante da religião, ou da Realidade Última, o qual pode ser de aceitação, confronto ou indiferença.

As análises das manifestações teológicas presentes nas músicas popular e erudita exigem um entendimento da teologia da cultura. Essa compreensão capacita a percepção dos referenciais teológicos presentes na música secular, pois esse conceito não vê a religião de forma unicamente confessional, “mas como fonte de vitalidade e sentido que afeta todos os atos e funções culturais” (idem, p. 48). Nesse sentido, a teologia da cultura não se ocupa dos dogmas eclesiásticos, mas busca entender a cultura num âmbito geral, pois, embora a religião não seja mais vista “como um setor particular da produção cultural”, o teólogo da cultura ainda a vê “como fonte, substância e inspiração de toda cultura” (id, ibid).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Ver Paul Tillich, *Filosofía de la religión* (Buenos Aires: Megalópolis/La Aurora, 1976), e *Teologia da cultura* (São Paulo: Fonte Editorial, 2009).

Por outro lado, ao se estudar o repertório musical de uma igreja no contexto de um determinado corpo teológico e doutrinário, ou, ao verificar como a interpretação teológica incide sobre a prática musical, também se está falando de teologia. Em ambas as situações, faz-se necessário o conhecimento da teologia cristã a fim de perceber as convergências e as assimetrias que permeiam a interação entre a filosofia institucional para a música da igreja e a realidade da prática musical dessa mesma igreja.

Desse modo, estudar a abordagem doutrinária presente nos hinários oficiais de uma instituição religiosa, ou analisar como a cosmovisão teológica influi na composição musical, são atividades que convocam o conhecimento da teologia normativa cristã, pois a teomusicologia é um modelo científico de análise que visa à compreensão do fenômeno musical por meio da teologia normativa de uma comunidade religiosa.

O pensamento de que a religião é apenas uma criação das mentes humanas assegurada no tempo pela persistência das tradições é uma convicção cujas raízes se infiltram cada vez mais no solo relativista da cultura contemporânea. A religião cristã tem sido reprocessada nos esquemas teológicos modernos e adquirido contornos de tradição cultural, o que se opõe à visão tradicional adventista que recorre à Bíblia como narrativa fidedigna dos eventos passados ou de explicação teleológica para a história humana. Nesse cenário, a teologia se acharia sem fundamento cognitivo. Para o teólogo adventista Fernando Canale,

“se a teologia perde seu fundamento cognitivo, ou seja, se seus conceitos não mais merecem os melhores esforços de nossa cognição para chegarmos à verdade, ou, pelo menos, nos aproximar o máximo dela, como a ciência e a filosofia procuram fazer, só nos resta dizer que ela, a teologia, fica a laborar sobre areia movediça” (2011, p.11).

Nesse ponto, pode-se voltar a Jon Michael Spencer, para quem o método analítico da teomusicologia prioriza “o cânon da cultura estudada” como fonte normativa (1991, p. 3). Os compositores adventistas, assim como os responsáveis pela elaboração de uma filosofia musical eclesial, assumem, em suas atividades, a teologia a qual estão subscritos. Por isso, assim como não é tarefa do teomusicólogo criar juízo de valor entre as diferentes cosmovisões teológicas inscritas nas músicas sacras e seculares, também não é sua função hierarquizar as diferentes interpretações teológicas observadas na prática musical religiosa. Essa postura não significa que ele está impedido de comparar os conteúdos das visões teológicas divergentes, mas que ele

deve ter cautela se for analisar a produção de um dado grupo religioso com a base teológica normativa de outro grupo.

O estudo da Bíblia não é feito a partir de uma única norma de interpretação. A complexidade de seus temas e princípios gerou uma variedade de disciplinas, como a teologia sistemática, a teologia bíblica, a crítica textual, entre outras, e modelos de estudo, como a hermenêutica rabínica, a hermenêutica medieval, e os métodos antitéticos crítico-histórico e gramático-histórico.<sup>19</sup>

Sem desprezar o fato de que um dado modelo exegético gera um código semântico particular, é mais importante para o teomusicólogo verificar a interação entre música e teologia no contexto de uma determinada comunidade cristã do que detalhar a natureza do método hermenêutico central para essa comunidade. Ainda assim, o analista que emprega o modelo teomusicológico em sua pesquisa precisa estar ciente de que a natureza do princípio hermenêutico influencia o código estabelecido para a função da música na igreja.

É, portanto, a partir do próprio referencial teológico da Igreja Adventista do Sétimo Dia que proponho a pesquisa de sua produção musical no Brasil. Em minha hipótese, as características musicais do adventismo se explicariam não somente pela cultura hinológica e litúrgica derivada do protestantismo majoritário, mas também pela mentalidade teológica distintiva encontrada em sua identidade doutrinária.

Até este ponto, busquei demonstrar que o emprego da teomusicologia na área da pesquisa acadêmica auxilia no exame do componente religioso expresso nas músicas seculares e sacras, visto que seu conceito e metodologia estão centrados na averiguação da teologia presente na música. Com base nessas considerações, nas duas últimas seções deste capítulo comentarei as aproximações entre os estudos teológicos e as práticas musicais sacras e populares. Ciente de que este trabalho se trata de uma introdução aos métodos e objetos de análise da teomusicologia, intento orientar e incentivar futuros pesquisadores para que avancem os estudos que promovam uma interação entre pensamento teológico e prática musical, seja na área da música religiosa ou secular/popular.

---

<sup>19</sup> O teólogo adventista Fernando Canale (2011) leva em conta a oposição entre os métodos crítico-histórico e gramático-histórico na elaboração de um modelo alternativo de revelação bíblica: o método histórico-cognitivo.

## 1.5 Teologia e música popular

“You're wicked and you're depraved [Vocês são maus e depravados]  
And you've all misbehaved [Vocês se comportaram mal]  
If you wanna be saved [Se vocês querem ser salvos]  
Well, sing, you sinners” [Bem, cantem, pecadores]

A letra dessa canção (“*Sing you, sinners*”)<sup>20</sup> não é de nenhuma canção *gospel* ou *spiritual*. Trata-se de um sucesso popular que mobiliza a linguagem religiosa (pecado, diabo, salvação) na concessão de um caráter soteriológico à música. A soteriologia, o estudo da doutrina da salvação, restringe-se à esfera da teologia cristã, mas na música citada ela significa que o ato de cantar é capaz de salvar, ou, pelo menos, de intermediar a salvação do “pecador”. Essa canção não utiliza o jargão religioso para satirizar a cristandade. Todavia, seu ritmo esfuziante e sua letra irônica são encenados de modo a atribuir, ainda que em formato de paródia, um elemento religioso, de culto, à música.

Essa atribuição religiosa à música também comparece em canções mais recentes. Em “Soul education”, da banda Jamiroquai: “*So let the music come and save you / I found a god that I can pray to*” [Então, deixe que a música venha e te salve / Encontrei um deus para quem posso orar].<sup>21</sup>

Os artistas do mundo pop também entendem que a música da modernidade se caracteriza pela transposição do culto religioso tradicional para a adoração “mundana” do entretenimento. Ao recontar as experiências religiosas de sua infância, Bono, vocalista da banda U2, enxerga na música um vetor espiritual, não institucionalizado:

“[...] eu parei de ir às igrejas e entrei para um tipo diferente de religião. Isso é o que é estar numa banda de *rock'n'roll*. *Showbiz* é xamanismo, música é adoração. Quer se trate de adoração de mulheres ou seu projetista, o mundo ou seu destruidor, se vem daquele lugar antigo que chamamos de alma ou simplesmente córtex espinhal, [...] a fumaça vai para cima, para Deus ou algo que você colocou no lugar de Deus – geralmente a si mesmo”.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Tradução livre. Canção escrita por Sam Coslow e W. Frank Harling. Integra a trilha sonora do filme *Honey* (1930) e se tornou hit em 1950 na voz de Tony Bennett. Bennett regrava essa canção em dueto com John Legend no álbum *Duets: an American Classic* (2006), cujo suporte em videoclipe serviu de referência para esta apreciação.

<sup>21</sup> Tradução livre. Canção de Jay K e Toby Smith, do álbum *Synkronized* (1999).

<sup>22</sup> Bono, 1999. Texto disponível online:

<<http://www.atu2.com/news/article.src?ID=668&Key=psalms&Year=&Cat>>.

O cantor diz, ainda, que os lamentos e a sensação de abandono descritos pelo rei e músico Davi no Livro dos Salmos, também aparecem na música popular, como no ritmo do *blues*. Bono cita letras de Van Morrison (“*Sometimes, I feel like a motherless child*”) e os trabalhos de John Lennon, Bob Dylan, Al Green e Stevie Wonder para demonstrar que os sentimentos universais de angústia (“Minha alma está angustiada”; “Senhor, por que te escondes de mim?” – Salmo 89) contrastados com a esperança (“O Senhor é meu pastor” – Salmo 23) não são exclusividade dos compositores bíblicos.

Nessa visão, não somente a música sacra, mas o repertório popular secular também encena e tematiza uma vasta gama de experiências humanas de alta significação na vida do mundo não religioso. Por isso, o teomusicólogo deve dirigir-se aos “criadores e consumidores de música popular, a fim de discernir como este vasto segmento da cultura percebe os grandes mistérios [...] que abordam mitos e como essas últimas preocupações são expressas na visão de mundo que, por sua vez, formula o caráter do mundo secular” (SPENCER, 1991, p. 12).

Como o teólogo Langdon Gilkey observou, a cultura secular não é tão irreligiosa como alguns supõem, e por isso, “o discurso teológico é, talvez, a única maneira de compreender a natureza de sua existência humana” (1969, p. 248-249).<sup>23</sup>

Desse modo, enquanto a área da etnomusicologia – uma musicologia *antropologicamente* informada – tem ativado o interesse do campo acadêmico pela música secular popular e também pela música religiosa, a teomusicologia – musicologia *teologicamente* informada – pretende despertar o interesse intelectual acadêmico em desvendar aspectos teológicos da música popular secular.

Andrew Greeley afirma que a “a cultura pop, em suas várias formas, tende, implícita ou explicitamente, a oferecer paradigmas de significado”. Greeley diz ainda que “é precisamente este fenômeno – a cultura pop como uma busca de sentido – que a torna uma área adequada para o enfoque teológico” (1988, p. 13).

No entanto, no Brasil, não se nota tanto empenho na tarefa de verificar a presença da teologia na música pop, ou examinar se os músicos nacionais partilham do percurso cultural que saiu da religião organizada em direção a um senso mais autônomo de espiritualidade. A cultura pop estaria sendo considerada um terreno superficial

---

<sup>23</sup> Langdon Gilkey (1919-2004) se tornou conhecido por meio de seus trabalhos sobre ciência e religião. Ele também se dedicou à teologia da cultura. Ver *Society and the Sacred: Toward a Theology of Culture in Decline* (1981).

incapaz de gerar profundas reflexões sobre a natureza humana, ou bastante estéril a ponto de não estimular análises acadêmicas de ordem teológica?<sup>24</sup>

Andrew Greeley reconhece que “a cultura popular nos dá fortes indícios da natureza humana” (idem, p. 296). Ernst Bloch igualmente observa que a música, como um “sismógrafo da sociedade”, tem uma ligação com o mundo que “reflete todas as rachaduras sob a superfície social, expressa desejos de mudança e é sinônimo de esperança” (1985, p. 227).

Nesse sentido, a intertextualidade entre música sacra e música secular é a premissa que dirige o interesse da teomusicologia pelas formas sagradas e profanas de música (SPENCER, 1991, p. 119).

Nos Estados Unidos, diversos estudiosos procuraram desvendar aspectos teológicos na obra de artistas do pop/rock.<sup>25</sup> Suas conclusões não são o aval de que toda a música da cultura pop tem estratos teológicos adequados para a análise. Por outro lado, as intuições teológicas presentes na música popular não significam que seus compositores e intérpretes são missionários involuntários da causa religiosa ou que seus espectadores são membros de uma seita espiritual secular.

Contudo, como diz Spencer, “muitos destes artistas já são sacerdotes que andam expulsando os males do desespero ao tematizar musicalmente os mistérios da vida com uma teologia secular” (1991, p. 15). Ou como diz Steiner: “A música tem sido, e continua sendo, a teologia não escrita daqueles que não têm ou rejeitam qualquer credo formal” (1989, p. 218).

---

<sup>24</sup> Sobre as conexões entre religião e cultura popular: Bruce Forbes & Jeffrey Mahan (ed.), *Religion and popular culture in America* (Berkeley, CA: Berkeley University Press, 2000); William Romanowski, *Eyes wide open: looking for God in popular culture* (Grand Rapids: Brazos Press, 2007); David Cunningham, *Reading is believing: Christian faith through literature and film* (Grand Rapids: Brazos Press, 2002); B. J. Opereza (ed.), *The gospel according to superheroes* (New York: Peter Lang Publishing, 2006). Este último livro tem o prefácio escrito por Stan Lee, criador de vários personagens das HQs.

<sup>25</sup> Alguns dos muitos exemplos: Tom Beaudoin, *Secular music and sacred theology* (Collegeville, Minnesota: Order of Saint Benedict, 2013); Ted Turnau, *Popoloetics: popular culture in Christian perspective* (New Jersey: P & R Publishing, 2012); Jeffrey Symynkywicz, *The Gospel according to Bruce Springsteen: Rock and Redemption, from Asbury Park to Magic* (Louisville, KY: Westminster John Knox Press, 2008); Michael Gilmour, *Tangled Up in the Bible: Bob Dylan and Scripture* (New York: Continuum, 2004).

## 1.6 Teologia e música sacra

Uma das fontes para o estudo da teologia de uma denominação cristã se encontra na sua produção fonográfica. A escuta analítica de CDs, em conjunto com a compreensão da teologia oficial daquela denominação, provê indícios de conexões entre sua teologia e sua prática musical.

Hinários institucionais, também, são outra fonte importante de pesquisa. As igrejas protestantes históricas publicaram coletâneas musicais que apresentam seu credo principal tematizado musicalmente. Como os temas centrais da doutrina costumam ser distribuídos em tópicos ao longo dos hinários, o teomusicólogo pode perceber a dinâmica da trajetória da seleção musical ao estudar o texto e a partitura das músicas e relacioná-las ao contexto histórico e teológico. Em geral, o conteúdo dos hinários protestantes mais tradicionais contém hinos mais antigos, inseridos por ocasião da chegada ao Brasil do protestantismo de missão, e cânticos mais novos, introduzidos conforme o passar dos anos e de acordo com a flexibilização musical das comissões musicais/eclesiásticas de cada denominação.

Por meio da análise de texto e música da série de hinários, o pesquisador poderá entender como as gradações de interpretação teológica quanto à doutrina da igreja e quanto ao papel da música podem ter causado alterações na composição musical dos hinários.

Os processos de seleção musical das comissões eclesiásticas também não podem ser descartados pelo teomusicólogo. As decisões avalizadas por essas comissões – geralmente compostas por uma junta de pastores e músicos – repercutem exigências institucionais e demandas leigas longamente negociadas que podem levar à introdução de novidades musicais e, também, à exclusão de hinos tradicionalmente cantados.

Podemos entender esse processo a partir do depoimento de um membro de uma comissão designada para efetuar a edição do hinário *Cantai ao Senhor* (1963). Segundo o maestro Flávio Garcia,<sup>26</sup> que participou do processo de seleção musical desse hinário, o hino “Saudade” não foi incluído nessa coletânea por ser de origem secular. Esse hino é baseado na música “*Old Folks at Home*”, sucesso secular de Stephen Foster, de 1851, que recebeu, entre os evangélicos, uma letra religiosa para uso nos cultos. Uriah Smith, um dos líderes da Igreja Adventista do Sétimo Dia nos Estados Unidos, incluiu uma

---

<sup>26</sup> Entrevista concedida ao autor em 13 jun. 2011.



versão religiosa dessa canção no hinário de 1855 intitulando-a “*Land of Light*”. Foi assim que a primeira linha da canção de Foster, “*Way down upon the Swanee River*”, se tornou “*Up to a land of light we're going*”.<sup>27</sup>

A característica divisão evangélica entre o mundo sacro e o mundo secular pode ter sido o argumento que levou a comissão a não incluir o hino “Saudade” do hinário *Cantai ao Senhor*. Entretanto, no *Hinário Adventista do Sétimo Dia*, lançado em 1996, constata-se a presença da outrora polêmica “Saudade”.<sup>28</sup> É possível assinalar que, no intervalo de 30 anos entre os dois hinários, houve uma flexibilização musical? Aliás, não somente musical, mas também teológica?

Perguntas como essas devem ser feitas pelo teomusicólogo que procura responder às razões que desencadeiam a seleção musical das igrejas. Ele encontrará parte das respostas na investigação dos processos oficiais de seleção de repertório para a igreja.

O pesquisador também poderá perceber como as mudanças litúrgicas promovidas em uma igreja podem influenciar a escolha de músicas e o trabalho dos compositores filiados à outra denominação. Esse seria o caso das mudanças promulgadas por ocasião do Concílio Vaticano II, no início dos anos 1960, e das inovações musicais implementadas por grupos de louvor neopentecostais a partir dos anos 1980, as quais tiveram efeito sobre o estado da liturgia no catolicismo e sobre o papel da música no culto protestante.

A introdução do vernáculo no processo litúrgico, o incentivo à participação musical dos fiéis na missa, a liberdade na criação e performance de canções de extrato popular foram algumas das mudanças derivadas das ideias do Concílio Vaticano II. Como força externa de impacto na ação social eclesial, a Teologia da Libertação alteraria a compreensão de muitos líderes católicos quanto à função e origem da música no culto e, também, influenciaria a visão litúrgico-musical de compositores protestantes nos anos 1970 (FATARELLI, 2008).

Desde o final do século XX, o sucesso de grupos de louvor e de cantores-pastores evangélicos estrangeiros, como Hillsong e Marcos Witt, e brasileiros, como

---

<sup>27</sup> Uriah Smith adotou uma versão religiosa de outra canção de Stephen Foster, “*Round ye meadows am a-ringing*”, que se tornou “*Round the world alarm is ringing*” (Graybill, 1979). A canção “*Old folks at home*” possui uma letra sacra escrita pela letrista cristã Fanny Crosby intitulada “*The Homeland Shore*”.

<sup>28</sup> Doravante, o *Hinário Adventista do Sétimo Dia* receberá a sigla *HASD*. Primeira estrofe do hino “Saudade” como consta no *HASD* (nº 340): “Da linda pátria estou mui longe, triste eu estou / Eu tenho de Jesus saudade, quando será que vou? / Passarinhos, belas flores, fazem-me almejar / As maravilhas e esplendores do meu celeste lar”.

Ministério de Louvor Diante do Trono e Aline Barros, têm sido grande influência na produção musical de muitas igrejas evangélicas brasileiras. A liturgia mais livre, a relativização da origem do estilo musical e a abertura à espontaneidade e ao êxtase espiritual são algumas das características dos cultos do novo pentecostalismo em que a música exerce grande fascínio e em que se dá bastante importância aos chamados “ministérios de louvor”.

As mudanças musicais e culturais advindas do êxito comercial e litúrgico desse modelo cúllico têm repercutido nas demandas litúrgicas das igrejas protestantes históricas/tradicionais.<sup>29</sup> Como será demonstrado, observa-se também a repercussão do campo musical neopentecostal sobre o cântico de adoração adventista.

Para cada teologia há um corpo de doutrinas estabelecido segundo critérios hermenêuticos selecionados de antemão. Na esfera do Adventismo, a natureza desse conjunto doutrinário, então, determinará o caráter da liturgia e a função da música na igreja? Essa pergunta poderá ser respondida se considerarmos as demandas e negociações envolvidas nos processos de legitimação e controle dos bens litúrgico-musicais, o que motivou a Igreja Adventista a providenciar uma filosofia para a prática musical dos adeptos tendo como fundamento elementar a sua teologia.

A teologia inclui valores e ideologias fundamentais para um grupo religioso. Mas esses princípios são capazes de prover uma prática musical em sintonia com o pensamento teológico particular desse grupo religioso?

A produção musical da Igreja Adventista do Sétimo Dia também passa por tensões e conflitos que envolvem inovações e tradicionalismos. O debate sobre a relação entre o conteúdo poético e a forma musical persiste na contemporaneidade, pois ainda não se chegou a um consenso sobre o papel e o caráter da música. Esse dilema resulta

---

<sup>29</sup> Algumas das dissertações e teses que abordam a questão: Sérgio C. Barbosa, “Religião e comunicação: a igreja eletrônica em tempos de globalização *gospel*” (UMESP, 1997); D. B. Yamada, “A música religiosa evangélica em Goiânia: observação dos dois modelos de culto (tradicional e neopentecostal)” (USP/UFG, 1998); Adriano Magalhães Jr, “Fogo sobre a terra: impacto do pentecostalismo sobre o protestantismo histórico brasileiro” (FFLCH-USP, 2000); Magali Cunha, “Vinho novo em odres velhos: um olhar comunicacional sobre a explosão *gospel* no cenário religioso evangélico no Brasil” (ECA-USP, 2004); A. C. S. Ribeiro, “Como cantar a canção do Senhor? Desafios ao testemunho da Igreja Evangélica de confissão Luterana no Brasil nos centros urbanos da atualidade” (PUC-RJ, 2005); J. F. Souza, “Canto, Encanto e Desencanto: um estudo da tensão entre a prática do Canto Coral frente às novas tendências musicais nas Igrejas Batistas na cidade de Campinas” (UMESP, 2005); Jaqueline Z. Dolghe, “Por uma sociologia da produção e reprodução musical do presbiterianismo brasileiro: a tendência *gospel* e sua influência no culto” (UMESP, 2007); Esdras G. H. Peixoto, “Pentecostalismo e imaginário: rupturas e continuidades na hinologia pentecostal na passagem da modernidade para a pós-modernidade” (Universidade Católica de Pernambuco, 2008).

da diversidade de modos de aquisição de cultura musical e, sobretudo, da distinção de formas de compreensão e relação com o sagrado.

Assim, falar de música no contexto da adoração cristã envolve questões sobre como música está relacionada à linguagem empregada para falar de Deus. As discussões do cristianismo contemporâneo em torno da música adequada para o culto, ou própria para a evangelização externa (fora dos templos), não estão distantes das polarizações ocorridas desde os primeiros séculos do Cristianismo.

A fim de melhor interpretar o sentido da música na atividade religiosa, é preciso remontar aos escritos dos patriarcas do cristianismo e passar pelas ideias dos reformadores sobre música e teologia. A função destinada à música se mostrou variável conforme novas interpretações bíblicas floresciam em conjunto com as movimentações sociais e culturais. Com o propósito de contextualizar a música adventista e a teologia na música dos adventistas, o capítulo a seguir descortina os fundamentos históricos da atividade musical cristã.

## CAPÍTULO 2

### MÚSICA E CRISTIANISMO: VARIAÇÕES TEOLÓGICAS

Um argumento seguro sobre a relação entre música e Cristianismo é o da onipresença da música em todas as denominações cristãs. Jeremy Begbie vê nesse fato a “persistência da música na adoração da Igreja” (2000, p. 4). Inegavelmente, na tradição do culto cristão, a música tem desempenhado uma função indispensável. Teoricamente, a música sacra não possui um fim em si mesma, pois ela está ligada à proclamação do evangelho e a atitudes de louvor como resposta aos atos de Deus. Nessa visão, a música praticada na igreja está subordinada ao propósito do culto.

Por outro lado, os cânticos contêm princípios doutrinários e valores sagrados que servem para a meditação, para o ensino e para a adoração. Suas letras espelham bases bíblicas, ou tal como a Bíblia é referida no meio cristão tradicional, a “Palavra de Deus”. Assim, idealmente, enquanto as prédicas e sermões pastorais seriam a Palavra falada, as músicas seriam a Palavra espiritual cantada.

De todo modo, seja um veículo subordinado à finalidade do culto ou uma representação do discurso transcendente, o cântico cristão mobiliza a memória espiritual coletiva e é visto como um repositório sagrado cuja forma está tão (ou mais) sujeita a controvérsias quanto o seu conteúdo.

Neste capítulo, apresento uma contextualização histórica da “persistência” da música na perspectiva da(s) teologia(s) cristã(s). Algumas páginas serão dedicadas às raízes dos estudos em música e religião a partir dos escritos pertencentes à Patrística, escritos que remontam aos chamados patriarcas da igreja nos primeiros séculos do Cristianismo. Outras páginas estão destinadas aos arrazoados teológico-musicais dos líderes reformadores Martinho Lutero e João Calvino e às orientações para a atividade musical no metodismo anglo-americano do século XVIII.

Alguns leitores notarão a lacuna histórica entre os textos dos Padres da Igreja e as ideias dos Reformadores neste capítulo. De fato, não faço menções à consolidação da missa católica como esquema litúrgico nem à normatização do canto gregoriano promovida pelos intelectuais carolíngios dos séculos IX e X nem ao processo de

inserção da polifonia na música eclesiástica elaborado pela Escola de Notre Dame a partir do século XIII.<sup>30</sup>

A ausência de referências diretas a esta produção litúrgica não é de modo algum uma omissão casual. Na verdade, foi preciso fazer um recorte seletivo neste capítulo por dois motivos: primeiro, para que esta seção do trabalho não se tornasse um inócuo e reduzido compêndio de história da música sacra, embora este capítulo esboce feições panorâmicas em que corri o risco das generalizações. Em segundo lugar, meu interesse nas atividades litúrgicas pretéritas do Cristianismo foi observar como vários textos cristãos, escritos em diferentes épocas, impactaram a consciência e a prática musicais e, ao mesmo tempo, como os autores e teólogos adventistas reproduzem, deliberadamente ou não, a cosmovisão filosófica e teológica daqueles textos.

Este capítulo poderia começar com as descrições do pensamento dos reformadores protestantes, devido à ideia elementar e prevalecente de que o Adventismo nasceu das discussões suscitadas pelo legado teológico da Reforma. No entanto, esse esquema cronológico poderia induzir ao pensamento de que a Reforma foi o marco zero das orientações teológicas para a música, omitindo a vasta literatura teológico-musical do período patrístico que incide sobre as diretrizes dos adventistas do sétimo dia para a música, ainda que os adventistas não sejam frequentes em referenciar seus textos sobre música na bibliografia da tradição cristã primitiva.

Ao contextualizar o pensamento dos autores cristãos sobre música, vou demonstrar a relação de algumas dessas proposições com o pensamento estético e musical dos adventistas. Com o aporte teomusicológico, vou discorrer sobre os processos de liturgia, canto congregacional e procedimentos de composição musical que estiveram no centro da atenção dos teólogos, mostrando que sua preocupação não focalizava somente a origem, a função e o estilo das músicas sacra e profana, mas também a cosmovisão teológica à qual as músicas se subscreviam.

Essa contextualização se fez necessária na minha tese por dois motivos: primeiro, para descrever a continuidade histórica do pensamento teológico sobre a música, o que caracteriza certa homogeneidade eclesiástica nas ações de controle e legitimação da prática sacro-musical; segundo, para colocar em perspectiva as

---

<sup>30</sup> Sobre estes tópicos, ver Marie Pierik, *The spirit of Gregorian Chant* (Boston: McLaughlin & Reilly, 1989); Richard Crocker, *The Early Medieval Sequence* (Berkeley: University of California Press, 1977); Craig Wright, *Music and ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1500* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1991); NEUNHEUSER, B. *História da liturgia através das épocas culturais* (São Paulo: Loyola, 2007).

diferentes cosmovisões teológicas que motivaram o surgimento de novos repertórios musicais, o que caracteriza heterogeneidade eclesiástica na dinâmica da interpretação teológica e no subsequente comportamento musical.

Os patriarcas e reformadores da igreja cristã não sistematizaram uma teologia para a música, porém, evidentemente, seus argumentos não estavam dissociados do pensamento da teologia da igreja. Assim, se há variabilidade nas racionalizações de clérigos e estudiosos sobre a música sacra é porque há variações teológicas fundamentais no tocante à hermenêutica bíblica e ao propósito no uso da música.

Os pressupostos dos teólogos cristãos também transmitem a ideia de que houve esforços para se estabelecer critérios de seleção e composição musical, os quais passaram a ter *status* normativo. Como se notará na leitura deste capítulo, a ênfase na função mais litúrgica ou mais evangelística da música, ou na compreensão de uma relação mais transcendente ou mais imanente com o sagrado, demandou novos procedimentos musicais e fomentou novas atitudes entre os adeptos.

## **2.1 A música na visão teológica dos primeiros padres**

Philo de Alexandria, filósofo do primeiro século depois de Cristo, ao falar sobre a ordem aparentemente usual de uma reunião cúltrica, que pode ser uma referência a uma comunidade cristã ou judaica, descreve o processo musical que ali ocorria. Depois que “cada um havia terminado seu salmo”, era servido um banquete austero, que incluía “pão sem fermento”, e, então, havia mais música:

“E depois do banquete, eles celebram o festival sagrado durante toda a noite; e este festival noturno é comemorado da seguinte forma: todos eles se levantam, e no meio do entretenimento dois corais são formados em primeiro lugar, um de homens e outro de mulheres, e para cada coro há um líder selecionado, o qual é o mais honrado e o mais excelente da banda. Em seguida, eles cantam hinos que foram compostos em honra a Deus em muitos metros e melodias, em uma vez todos cantando juntos, e em outra, movendo as mãos e dançando em harmonia, e declarando canções de graças [...]”.

Segundo o testemunho do filósofo, em seguida, os coros “se juntavam e formavam um só coro”, havendo, então, “uma verdadeira sinfonia musical” nas vozes de homens e mulheres, cuja “expressão era piedade”.<sup>31</sup>

Relatos como esse podem ter motivado a hipérbole de Ralph Martin: “a igreja nasceu cantando” (1975, p. 39). Essa atitude musical seria uma continuidade da tradição judaica de cantar e adorar a Deus, o que pode ser observado no conteúdo do livro dos Salmos e, também, em diversas ocasiões registradas no Antigo e no Novo Testamentos.

Erik Routley considera que havia duas tradições de adoração musical no Velho Testamento: uma, mais ligada à espontaneidade e fenômenos sobrenaturais, e outra, mais solene e formal (1979, p. 6). Da primeira tradição, ainda encontram-se vestígios no período concernente ao Novo Testamento, como os cânticos espontâneos entoados por ocasião do nascimento de Cristo, no que representaria mais um fenômeno sobrenatural acompanhado de música.<sup>32</sup>

A segunda prática, por assim dizer, desenrolava-se no espaço do templo e era desempenhada por músicos profissionais exclusivamente designados para o serviço cültico e para o ensino de música (ver I Crônicas 25:1-7). Parte de sua atividade musical ocorria durante o processo de sacrifício de determinados animais.

Na história do povo judeu relatada na Bíblia, a música está ligada a diversos eventos, alguns deles permeados pelo sobrenatural: após a travessia do mar Vermelho, os hebreus celebraram sua liberdade do Egito cantando e dançando (Êxodo 15); durante o cerco militar da cidade de Jericó, foram utilizados instrumentos musicais (Josué 6: 13-20); músicos acompanhavam a chamada Arca da Aliança (objeto sagrado para os antigos israelitas) quando esta foi transportada para Jerusalém (I Crônicas 15:16-24); havia cantores e instrumentistas profissionais, os levitas, escolhidos para desempenhar função litúrgica e musical no serviço religioso do Templo de Israel (I Crônicas 25: 1-7); o apóstolo Paulo assinalava a música como veículo da gratidão e da edificação espiritual da igreja (Efésios 5:18-20; Colossenses 3:16).

Nesses eventos, a música desempenhou uma função de celebração e adoração. Não por coincidência, à pergunta *Por que os cristãos fazem música?*, Clemente de Alexandria (c. 150-215) respondeu: por que eles são gratos. Nesse sentido, mesmo simples atos como comer e beber deveriam ser acompanhados de “gratidão e

---

<sup>31</sup> *The works of Philo Judaeus*, seção “On the contemplative life or suppliants” (YONGE, 1855, p. 951-953).

<sup>32</sup> Cf. capítulos 1 e 2 do livro de Lucas (A Bíblia Sagrada).

salmodia”.<sup>33</sup> Os autores da tradição cristã primitiva pensavam a música como parte de um contexto mais amplo, envolvida nas atividades cotidianas e religiosas.

Em um breve olhar sobre os escritos dos primeiros padres, é possível resumir sua visão sobre a música em seis ideias: a música como representação do espírito de alegria da comunidade; a prática musical coletiva como símbolo da unidade religiosa; a noção de santidade cristã com função legitimadora de bens musicais; a música como veículo de comunicação com o transcendente; a demanda de renovação musical; a função didática da música.

Na perspectiva dos padres dos primeiros séculos do Cristianismo, a música representava não apenas o espírito de alegria da coletividade, mas também o espírito de unidade. Manter a unidade era uma questão significativa para uma comunidade que, não raro, era vítima de perseguições incentivadas pelos imperadores romanos. A música seria, assim, “uma metáfora e um meio em direção à unidade” (idem, p. 26). Eusébio de Cesareia (c. 260-c. 340) afirmava que, “com uma mente e unanimidade de fé e piedade, nós erguemos uma melodia em uníssono em nossa salmodia”.<sup>34</sup>

A ideia de canto coletivo como símbolo da unidade religiosa é enunciada por Ambrósio de Milão (c. 339-397), para quem a salmodia coletiva tinha a capacidade de reconciliar e unir a irmandade, sendo a música “um grande elo de unidade” para o povo reunido como um só coro, “à semelhança da cítara que, com vozes diversas e distintas, exprime uma única canção [*symphonia*]”.<sup>35</sup>

A participação do corpo de crentes nos ritos cristãos era, assim, bastante valorizada, como se pode notar na homilia de João Crisóstomo:

Desde que o salmo cai no meio de nós, ele reúne as vozes diversas e forma de todas elas um cântico harmonioso: jovens e velhos, ricos e pobres, mulheres e homens, escravos e livres, fomos arrastados em uma só melodia. [...] um não é mais do que o outro, não existe nenhuma distinção, nenhuma diferença; todos nós temos a mesma honra, repito-o, uma só voz se eleva de distintas línguas ao Criador do universo (*apud* BASURKO, 2005, p. 101).

---

<sup>33</sup> “O pedagogo II”. In: Cordeiro, J. L. *Antologia litúrgica: textos litúrgicos, patrísticos e canônicos do primeiro milênio*, 2003, p. 183.

<sup>34</sup> Extraído de “Sobre o Salmo 41” (4). Citado em MCKINNON, 1987, p. 98.

<sup>35</sup> “Comentário aos Salmos”. Citado em CORDEIRO, 2003, p. 542-543.



Quando Clemente de Alexandria mencionava a salmodia melodiosa e “sóbria”, ele prognosticava que a música cristã deveria espelhar alegria e gratidão e ao mesmo tempo envolver um “coro sóbrio”. Como outros autores religiosos da época, ele alertava para o frenesi e a impureza suscitadas pela música dos cultos gregos e romanos. Essa oposição entre o estilo de vida greco-romano e o estilo de vida cristão deveria, também, permear a prática musical. Nesse ponto, é importante entender que:

- a) os cristãos almejavam uma separação moral e espiritual do mundo. Isso significa que eles filtravam todas as atividades da vida, o que incluía a música, por meio de sua noção de santidade;
- b) os primeiros cristãos acreditavam no poder da música para moldar o caráter. Por isso, eles deveriam afastar-se dos cultos pagãos licenciosos a fim de não serem contaminados por aquilo que julgavam ter efeito moral pernicioso.

O primeiro argumento está relacionado a trechos da Bíblia usados pelos líderes da igreja para exortar as comunidades cristãs quanto ao estilo de vida dos conversos.<sup>36</sup> O segundo procede do pensamento platônico sobre a música, mas servia aos ditames de restrições morais enunciados pela igreja.

No 2º século depois de Cristo, a igreja já seguia um conjunto de crenças e um código moral e social.<sup>37</sup> Conquanto o auxílio aos pobres da sociedade também integrasse o conjunto de obrigações morais, outras obrigações se davam no campo da restrição comportamental. De qualquer modo, essa severidade moral afetaria a perspectiva cristã sobre a música.

Tertuliano (c. 160-c. 220), em *De Spectaculis*, apontava os espetáculos romanos como palco de idolatria e degradação moral. Para ele, a música da tibia (instrumento de percussão) e da trombeta na entrada do teatro era extraída dos cultos pagãos e a música durante os espetáculos contribuía para a sensualidade das cenas.<sup>38</sup>

Pensadores não cristãos também assinalavam a decadência da música do império romano. De acordo com Quintiliano e Sêneca, “sob o Império, aparentemente, uma qualidade mais sensual veio pervadir a música vocal e instrumental, tanto as canções e danças de festas privadas como espetáculos públicos” (DRONKE, 1996, p. 13).

---

<sup>36</sup> Cf. passagens da Bíblia tradicionalmente empregadas para chamar o cristão à santidade: I Pedro 1:15-16; II Coríntios 6:17; Efésios 5:3. Especialmente Tiago 1:27, que fala da “religião pura”, a qual inclui obrigações sociais para com as camadas sociais empobrecidas e restrições morais individuais.

<sup>37</sup> Esse conjunto de crenças ainda não é o cânon, o qual será estabelecido e oficializado somente no final do século V.

<sup>38</sup> *De Spectaculis* X. In: CORDEIRO, 2003, p. 193-194.

É claro que havia também uma prática musical identificada com a dignidade e a sobriedade.<sup>39</sup> Contra essa música, ou contra a música popular cotidiana e sem malícia, os autores cristãos não lançaram seus vetos. Seus alvos eram “a música associada à licenciosidade dos banquetes, a casamentos pagãos e a música de festividades e ritos religiosos pagãos” (STAPERT, 2007, p. 144).

Nessa perspectiva, o clero orientava que a composição de cantos eclesiásticos deveria buscar a simplicidade melódica e estar isenta de caracteres profanos típicos das canções dos teatros, como as modulações vocais complicadas que serviam ao espetáculo dos atores (BASURKO, 2005, p. 39).

Para os líderes da igreja, não somente os espetáculos musicais e teatrais deveriam ser evitados pelos cristãos, mas também os cultos orientais de mistério e os rituais religiosos romanos, que configuravam uma ameaça à solidificação da igreja e à consagração dos seus membros. A música e a dança dos rituais orientais, como os cultos à Cibele ou a Ísis e Osíris, exerciam grande fascínio sobre a população:

“[...] o esplendor das festas, o langor produzido pela música do Oriente, a tensão nervosa induzida pelas lacerações da carne, a excitação das danças e as complicadas e exóticas liturgias, tudo contribuía para elevar o ânimo religioso e para criar um sentimento de irmandade entre os adeptos” (PAREDI, 1964, p. 220).

Portanto, exceto pelo mitraísmo, uma religião que previa disciplina moral, a ameaça à música e à liturgia do culto cristão “provinha da música extática e orgiástica das religiões de mistério do Oriente” (STAPERT, 2007, p. 135).

A noção de santidade cristã, um ponto importante na teologia para o estilo de vida, motivava objeções da igreja quanto aos espetáculos teatrais e aos rituais religiosos do chamado paganismo. No conjunto de advertências, estava também a música das encenações e festas públicas ou privadas e, também, a dos cultos greco-romanos e orientais.<sup>40</sup>

Clemente de Alexandria investia contra “aquelas harmonias líquidas, as quais, através de perniciosas técnicas de modulação dos tons, ensinam a languidez e a vulgaridade”, e acrescentava que “as harmonias cromáticas deveriam ser deixadas [...]

---

<sup>39</sup> Ver Quintiliano, *On the instruction of an orator I*, xii, 3, p. 193.

<sup>40</sup> Por outro lado, segundo Paul F. Bradshaw, o cristianismo do século IV, “absorveu idéias e práticas religiosas pagãs, vendo-se como cumprimento das metas das religiões anteriores” (*The Search for the Origins of Christian Worship*, New York: Oxford University Press, 1992, p. 65). Sobre a influência do modelo arquitetônico e ornamental dos templos pagãos sobre os templos cristãos, ver George Dix, *The Shape of the Liturgy* (New York: The Seabury Press, 1982).

para a música das meretrizes”.<sup>41</sup> Vê-se, ainda, que a noção de santidade dos primeiros cristãos ligava-se à suposta qualidade musical de educar o caráter, pois, para Clemente, “a música deveria ser manejada em prol do embelezamento e compostura do comportamento”.<sup>42</sup>

Esse pensamento levou a igreja a rejeitar determinados instrumentos musicais devido a sua associação com atividades licenciosas e rituais pagãos. Ambrósio objetava o uso da “cítara, dos saltérios e do tímpano [*tympanon*],<sup>43</sup> os quais são de uso frequente nesse tipo de banquete, a fim de excitar as paixões pelo vinho e pela canção”.<sup>44</sup>

Se a recriminação dos primeiros padres aos cantos profanos se devia ao fato de que aquelas melodias eram acompanhadas de textos que estavam em clara oposição ao espírito da moralidade cristã, as próprias melodias também mereceram a reprovação dos padres (BASURKO, 2005, p. 124).

De um modo geral, os gregos da Antiguidade atribuíam funções aos modos musicais. Por exemplo, os modos lídio e hipolídio eram apropriados para a expressão de afeto e utilizados em melodias amorosas. Platão considerava esses modos inadequados para a instrução de guerreiros e também para o cotidiano de mulheres honradas, sendo os modos dórico e frígio os mais adequados para o homem.<sup>45</sup>

Ao analisar a distinção que a igreja primitiva buscava fazer entre músicas adequadas ao canto cristão e aquelas próprias da prática musical Greco-romana, Fubini esclarece que “a diferença entre músicas não diz[ia] respeito tanto à ordem estilístico-formal, mas sim às diversas funções que desempenham e aos seus diferentes conteúdos” (2008, p. 86). Nesse sentido, aqueles modos e melodias que teriam a capacidade de enfraquecer o vigor espiritual do cristão têm de ser considerados no contexto em que eram entoados (BASURKO, 2005, p. 125).

Não por acaso, o pensamento cristão sobre música dividia-se entre as objeções à prática musical hedonista e pagã e as recomendações quanto à função da música na santidade individual e na edificação da igreja.

Se, por um lado, os cristãos ensejavam uma separação das atividades musicais mundanas, eles também rejeitavam a música sacra dos rituais não cristãos, pois

---

<sup>41</sup> “O Pedagogo II”. In: CORDEIRO, 2003, p. 180-183.

<sup>42</sup> “Stromata”. In: CORDEIRO, 2003, p. 176-179.

<sup>43</sup> O tímpano [*tympanum*, *tympanon*] era um tambor de mão, semelhante ao pandeiro, utilizado nos cultos a Dionísio e à Cibele. A iconografia grega retrata a deusa Cibele com um *tympanon* nas mãos. No império romano, o *tympanon* permaneceu nos rituais dedicados à Cibele. Cf. CLARKE, 2003, p. 90.

<sup>44</sup> “Sobre Elias e o jejum”. In: CORDEIRO, 2003, p. 547.

<sup>45</sup> *A República*, Livro III (São Paulo: Nova Cultural, 1997), p. 92.

acreditavam no poder sobrenatural da música e na capacidade que ela possuiria de modelar o caráter humano. Segundo estudiosos, esse pensamento era um legado do platonismo.<sup>46</sup>

O pensamento filosófico grego não era estranho aos padres e bispos. A ideia helênica de que a música tinha conexões com a ordem cósmica, com a harmonia do universo, também repercutia nos primeiros escritos dos patriarcas da igreja. Clemente de Alexandria e João Crisóstomo (349-407), arcebispo de Constantinopla no final do século IV, sustentavam a relação próxima entre o cristianismo e a ordem do cosmos: Cristo era chamado de “o novo cântico” que “afinava a dissonância dos elementos num arranjo harmonioso”.<sup>47</sup>

Essas ideias estavam presentes nos escritos de Pitágoras e Platão. As relações entre a matemática, a ordem musical e a harmonia das esferas circulavam na filosofia grega. Platão afirmava, ainda, que a audição era um dom divino que tinha o propósito de reconduzir a desafinada alma humana de volta à harmonia perdida. Acrescentava, ainda, que a música, assim como “o sentido da audição, é concedida a nós para o bem da harmonia. E a harmonia, que tem movimentos parecidos com as revoluções de nossas almas”, não é concedida para “o prazer irracional, que é considerado o propósito em nossos dias, mas para a correção de qualquer discórdia que possa surgir nas condutas da alma”.<sup>48</sup>

O entendimento de que a música harmoniosa possibilita a interação com Deus estaria bastante consolidada no pensamento teológico-musical cristão ainda na contemporaneidade:

Na sua forma cristã, a noção central é que o som musical, especialmente a harmonia musical, dá expressão e coincide com a ordem cósmica, que por sua vez reflete e, de alguma maneira, dá acesso ao Criador [...] Música nos dá não só um modelo de equilíbrio harmonioso, unidade e integridade, ela realmente implanta harmonia cósmica na alma dos seres humanos (BEGBIE, 2007, p. 79-80).

A música da igreja primitiva guardava similaridades com a música grega, como a monofonia (melodias desprovidas de harmonia ou contraponto), a prática da improvisação e a associação a um texto. Entretanto, essas características em comum não

---

<sup>46</sup> Ver FUBINI (2008), p. 69-84; GROUT; PALISCA (2007), p. 20-22.

<sup>47</sup> *Exhortation to the heathen I*, p. 379.

<sup>48</sup> “Timaeus XIV”. In: *Plato's Timaeus*, trad. americana de Benjamin Lovett. The Pennsylvania State University, 1999, p. 36-37.

supõe uma continuidade histórica entre as práticas musicais grega e cristã, visto que “foi a teoria, e não a prática, dos Gregos que afetou a música da Europa ocidental na Idade Média” (GROUT, PALISCA, 2007, p. 19). Nesse sentido, o pensamento grego sobre a natureza e o lugar da música na sociedade ou as ideias sobre seus efeitos e sua utilização adequada viriam a afetar as diretrizes cristãs propostas ao longo da história.

Não se pode, contudo, atribuir a rejeição a determinadas práticas e instrumentos musicais somente à convergência entre os pensamentos cristão e grego. Na verdade, as narrativas bíblicas que situam a música como um canal peculiar de comunicação cósmica podem ter sido outra influência sobre o pensamento dos chamados “pais da Igreja”.

Donald Hustad, historiador da música cristã, está correto quando avalia que “a perspectiva de que a música pode afetar o comportamento humano (*ethos*) era comum no tempo das Escrituras e persistiu através da história”, visto que, na tradição judaica, a música parecia ter implicações sobrenaturais, desempenhando uma função auxiliar durante fenômenos extáticos (1994, p. 189).

Segundo o relato bíblico, Saul, antes de sua coroação, passou por uma experiência extática ligada ao fenômeno do profetismo. O futuro rei de Israel deveria encontrar-se com uma procissão de sacerdotes que estariam profetizando e tocando “liras, tamborins, flautas e harpas” (cf. I Samuel 10:5-6).<sup>49</sup>

Em outra narrativa, o profeta Eliseu solicitou a presença de um instrumentista (“Tragam-me um harpista”) antes de interpretar o que seria entendido como a vontade divina (cf. II Reis 3:15-16). Outro personagem do Israel Antigo, Davi, costumava utilizar sua harpa com intuito terapêutico para acalmar os nervos de Saul e “afugentar os espíritos” que estariam atormentando o rei (ver I Samuel 16:23).

Nota-se, assim, que as civilizações mais antigas atribuíam à música poderes sobrenaturais e incomuns.<sup>50</sup> Segundo Basurko (2005, p. 63-67), o clero da Igreja cristã primitiva apropriou-se dessa mentalidade adaptando-a a uma dupla função ou efeito da música: a função *apotropaica*, em que o ato de salmodiar (o canto dos salmos) teria a capacidade de afugentar os agentes diabólicos e de proteger os fiéis da ação das

---

<sup>49</sup> A IASD sugere a interpretação de que os grupos corais e sacerdotes bíblicos profetizavam no sentido de que “cantavam a letra que havia sido previamente elaborada por escritores considerados inspirados” (George E. Rice, “Dons espirituais”. In: DEDEREN, 2011, p. 692).

<sup>50</sup> Citando Plutarco (*De Iside et Osiride*), Basurko menciona os antigos rituais Saturnais e Lupercais, que prescreviam “o som de pratinhos e campainhas” como defesa e proteção contra espíritos maus (2005, p. 53). Outro exemplo do suposto poder mágico da música na Antiguidade está na lenda de Orfeu.

entidades malignas; a função *epiclética*, em que a música tinha poder de atrair a presença de Deus e dos bons espíritos.

Assim, além da capacidade para afastar demônios, o canto cristão teria potencial para atrair os agentes divinos. Para Crisóstomo, “os demônios se congregam onde se estão cantando canções de meretrizes, enquanto que lá onde se cantam os cantos espirituais voa num instante a graça do Espírito [...]”.<sup>51</sup>

A continuidade do pensamento que atribuía ao canto cristão uma função epiclética comparece nos escritos de Martinho Lutero, que considerava que “a música espanta o demônio e torna as pessoas felizes” (*apud* SCHALK, 2006, p. 74). Ele acrescentou que a música de louvor “guia a pessoa que a pratica em direção a Deus [...] preparando-a a aceitar a graça divina, fazendo dela uma pessoa melhor e um cristão mais feliz, livrando-a do diabo e de todas as maldades” (*idem*, p. 22).

No século XIX, a escritora adventista Ellen G. White também recobrou a dupla função da música tal qual João Crisóstomo: “Vi que cantar para a glória de Deus afasta o inimigo, e que louvar a Deus o derrota e nos concede a vitória” (*Conselhos aos professores, pais e estudantes*, p. 339).

Outra semelhança que conecta as visões helênica e cristã sobre música à tradição judaica é o anátema lançado contra determinados instrumentos musicais. A lira, a harpa e alguns instrumentos de percussão ora participavam ora eram excluídos dos rituais religiosos de Israel.

Este pensamento também “persistiu através da história”, pois, em alguns círculos adventistas, certos instrumentos musicais – como os de percussão – são vistos como elementos desestabilizadores da liturgia tradicional. Instrumentos como a bateria seriam capazes de criar interferência na adoração à divindade e, como argumenta Dorneles, “a exclusão do tambor no templo [judaico] pode indicar que Deus não quis o instrumento por causa de sua relação direta com o misticismo pagão e por sua influência no sentido de excitar as danças e embotar a consciência e o juízo” (2005, p. 193).<sup>52</sup>

Pode-se notar que as justificativas apresentadas por alguns setores do adventismo remetem às argumentações dos primeiros textos cristãos sobre música, denotando preocupação com as associações com a música de rituais não cristãos.

---

<sup>51</sup> *Expositio in psalmum 41*, p. 2.

<sup>52</sup> BACCHIOCCHI (2000) e Ozéas Moura (*Revista Adventista*, nº 1219, dez. 2009, p. 14-15) apresentam pontos de vista semelhantes ao de Dorneles. Interpretações opostas podem ser conferidas em DOUKHAN (2010, p. 109-115), CHRISTIAN (2002) e, André Reis, “Tambores e os instrumentos ‘do Senhor’” (texto disponível em <[www.adventismohoje.com](http://www.adventismohoje.com)>).

Acrescente-se que outros teólogos contemporâneos também se mostram preocupados com estilos e instrumentos associados à liturgia neopentecostal e ressalte-se que a proibição ou censura a instrumentos, formas e estilos musicais não é apanágio das instituições e filosofias religiosas, a observar-se que, mesmo nos últimos 100 anos, poderes estatais, visaram estipular os tópicos e as formas musicais a serem cantados pela população (sob o comunismo soviético, os compositores deviam alinhar-se ao engajamento político e cultural estabelecido pelo governo; na ditadura de Getúlio Vargas, incentivou-se a composição de canções que expressassem o ufanismo patriótico e a apologia ao trabalho em oposição à “malandragem”). Há, ainda, setores ligados à educação musical que se preocupam com sonoridades musicais que ofensivas ao bem-estar integral do ser humano.<sup>53</sup>

Nos três primeiros séculos, a igreja cristã não era uma instituição unificada. Desse modo, os bispos regulamentavam a música que acreditavam ser a mais adequada para a liturgia dos cultos e para a vida cotidiana dos fiéis. Eles também decidiam quais instrumentos deveriam entrar numa lista aceitável da prática musical religiosa. Essas questões eram resolvidas segundo uma teologia que, aparentemente, mesclava a interpretação de textos escriturísticos e a filosofia grega.

Até então, as decisões locais não eram semelhantes em todas as cidades, variando de acordo com a ótica teológica de cada bispado. O que não impediu a proliferação de hinos com textos não escriturísticos e o emprego de melodias seculares no canto congregacional. Foi somente por ocasião do Concílio de Laodiceia (363 D.C.) que a igreja promoveu uma guinada rumo a uma espécie de ascetismo musical.

A reação radical aos elementos musicais seculares já presentes nos cultos resultou tanto na exclusão de instrumentos musicais quanto na proibição de canto congregacional. De forma um tanto semelhante ao ocorrido no Israel Antigo, quando a expressão musical espontânea deu lugar ao serviço musical profissional nos templos, a participação cantada dos fiéis nos cultos foi substituída pelo coro de profissionais. Aos fiéis, foi reservado o direito de cantar breves responsórios e “améns”.

Essa censura musical não se oficializou nos arredores das catedrais e templos erguidos nas cidades. Enquanto a pompa e a solenidade marcaram a liturgia da Igreja Católica Romana medieval a partir do Concílio de Laodiceia, sendo reiteradas

---

<sup>53</sup> Sobre música no Estado soviético, ver Amy Nelson, “Music for the revolution: musicians and power in early Soviet Russia” (Pennsylvania, EUA: Penn State University Press, 2004); sobre música na era Vargas, ver José Miguel Wisnik, “Getúlio da Paixão Cearense”, in Squeff, Wisnik, “O nacional popular na cultura brasileira” (São Paulo: Brasiliense, 2004), p. 129-190.

posteriormente no Concílio de Trento (c. 540-604), a parcela leiga dos adeptos continuou desenvolvendo seu próprio repertório religioso. Cânticos e hinos foram compostos para atividades extralitúrgicas, como procissões e festas, e “em geral, nasceram de suas contrapartes seculares e eram, assim, de estilo muito mais simples” (DOUKHAN, 2010, p. 160).

É possível inferir que mesmo as ações eclesíásticas de legitimação de bens musicais e de controle da funcionalidade litúrgica podem resultar em renovações musicais que emergem dos setores não especializados na produção sacro-musical.

Essas demandas por renovação musical são, muitas vezes, incorporadas pelos gestores institucionais da produção musical sacra, visto que a igreja cristã iria incorporar os salmos e os hinos na sua prática musical e litúrgica. Hinos foram empregados como ferramenta evangelística nas viagens missionárias de Niceto de Remesiana (c. 315-414), cuja prática evangelizadora se dava entre os pagãos “principalmente ao cantar doces canções da cruz” (HUSTAD, 1994, p. 198).

Desse modo, em vista das estratégias evangelizadoras e apologéticas, a hinódia dos compositores cristãos antigos passava a ocupar uma função didática. João Crisóstomo, no intuito de combater as heresias do arianismo<sup>54</sup> propaladas por meio de hinos, ordenou aos cristãos “que cantassem hinos na mesma maneira” (STAPERT, 2007, p. 119).<sup>55</sup>

Enquanto as letras da salmodia eram extraídas do texto escriturístico, como o uso literal dos salmos bíblicos, os hinos eram de inspiração textual mais livre. Talvez por isso os patriarcas da igreja incentivassem a prática da salmodia, pois os hinos nem sempre apresentavam teor ortodoxo rigoroso, o que poderia deixar a igreja a mercê das heresias.

A prática de cantar hinos na liturgia avançou por séculos, incluindo hinos em grego sobre a Trindade (*Doxa Patri*: “Glória ao Pai, ao Filho, e ao Espírito Santo [...]”), ou hinos em latim sobre o Espírito Santo (“Vem, Santo Espírito, nossas almas inspirar”, atribuído a Maurus, século IX), sobre Deus, o Pai (“Pai, Te louvamos”, de Gregório, século VI) e sobre Cristo (“Jesus, o muito pensar em Ti”, de Bernardo de Clairvaux, já

---

<sup>54</sup> O arianismo afirma que Cristo é o maior dos seres criados e, por isso, é tratado como um deus, mas não como o Deus Jeová.

<sup>55</sup> Segundo o historiador da igreja Sócrates Escolástico (c. 380-450), em certa ocasião, foi registrada uma disputa musical entre ortodoxos e adeptos do arianismo que chegou às vias físicas. Cf. *Ecclesiastical History*, livro 6, cap. 8, p. 314-315 (versão americana de Edward Walford. London: H. G. Bohn, 1853). Citado em David W. Music, *Hymnology: a collection of source readings*, p. 24-25.



no século XII). No século XIII, os hinos de louvor de Francisco de Assis granjearam bastante reconhecimento.

Como se pode depreender da leitura até aqui, a busca por unidade teológica durante os primeiros séculos do Cristianismo obteve na música uma importante ferramenta. O posto significativo que a música ocupava nas funções litúrgicas coletivas e na esfera de consagração individual motivou os líderes da Igreja a elaborar diretrizes a fim de minorar a possibilidade de que aspectos musicais indesejáveis gerassem um desencaixe teológico e espiritual na igreja incipiente. Para Basurko, o repúdio eclesiástico a vertentes e elementos musicais considerados profanos tem sua chave explicativa no pensamento clerical que entende “a melodia como um serviço à palavra de Deus” (2005, p. 39).

A Igreja Católica, nos séculos do desenvolvimento de sua configuração teológica, tinha a música em alta consideração. Para os escritores antigos, a música desempenhava uma função no ensino das doutrinas e na criação de uma atmosfera de alegria e unidade. A noção de santidade, de separação de atitudes e eventos mundanos e profanos, levou a uma prática musical que oferecesse um sentido de afastamento de rituais pagãos e festividades licenciosas, o que causou a exclusão de certos instrumentos musicais e estilos de composição.

Essa preocupação também refletia ideias da filosofia grega sobre a música e estava alinhada à antiga tradição judaica de conceder à música um papel auxiliar em eventos extáticos. Nota-se, por meio da evidência de que a melodia de diversos hinos era extraída de melodias populares da época, que houve demandas de renovação musical. Provavelmente, essa característica, somada à ameaça de heresia, motivou o entusiasmo dos líderes da igreja pela ortodoxia dos salmos. Ainda assim, os hinos se tornaram a prática mais favorecida pelo tempo.

Os debates sobre a natureza dos estilos musicais e a função da música sacra também estiveram no cerne da Reforma Protestante. Uma nova visão teológica, relacionada a novos contextos sociais e políticos, reestruturou a ordem litúrgica e a compreensão do papel da música na igreja. Os compositores protestantes não estavam de forma alguma alheios a esse processo teológico-musical.

## 2.2 A música na perspectiva teológica dos reformadores protestantes

Durante a Reforma Protestante, ocorrida no século XVI, as novas proposições teológicas de Martinho Lutero e João Calvino também acionaram novos processos litúrgico-musicais. Pode-se dizer que a cisão teológica também partilhou uma cisão musical.

Embora Lutero jamais tenha sistematizado sua teologia para a música, é possível extrair algumas conjecturas de seus textos:

- Equiparação entre música e teologia: “somente uma coisa podemos mencionar (e que a experiência confirma): depois da palavra de Deus, a música merece o mais alto louvor”.<sup>56</sup>

- Essência de Deus revelada por meio das proporções musicais;

- Música como retórica para advertir e edificar a congregação. Nesse caso, a música combinada com um texto sacro teria o mesmo papel de um sermão. Lutero chamava a música de sermão em sons musicais (BARTEL, 1997, p. 3; 7-8).

Há, de fato, pouca diferença entre estas pressuposições e o pensamento dos patriarcas da igreja. No entanto, o processo tomou rumos bem diferentes na prática litúrgica das variantes do Cristianismo.

Conquanto Martinho Lutero tenha trabalhado em favor da manutenção de parte da liturgia tradicional, um aspecto central do culto voltou a ter relevância no processo de reforma: o canto congregacional. Em diálogo com seu colaborador Felipe Melânchton (1497-1560), Lutero disse que “seria bom manter a liturgia inteira com sua música, omitindo apenas o cânon”.<sup>57</sup>

Carl Schalk avalia que a integração das ordens litúrgicas históricas (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*) com a nova música coral luterana indica que “a música no culto – seja ela a música da comunidade ou do coro – era vista por Lutero e por seus seguidores como um meio para celebrar a liturgia histórica [...]” (2006, p. 55).<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Prefácio à obra “*Symphoniae iucundae*”, de Jorge Rhau (1538). In: *Luther's work*, ed. americana. Philadelphia/St. Louis: Fortress and Concordia, 1956, v. 53, p. 321-323. Quando possível, serão indicados textos correspondentes disponíveis na tradução em português *Obras Seleccionadas de Martinho Lutero* (São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre: Concórdia, 2000).

<sup>57</sup> Diálogo registrado em “Conversas à Mesa”, de 1539, in *Luther's works* 54, p. 361.

<sup>58</sup> “Coral luterano” é a designação de canto litúrgico da tradição protestante da Reforma, originalmente destinado para o canto congregacional uníssono e sem acompanhamento. Posteriormente, as melodias ganharam harmonizações para 4 vozes (soprano, contralto, tenor e baixo).

Por outro lado, Lutero estava convencido de que toda a congregação deveria ser capaz de compreender a mensagem bíblica. Essa convicção orientou a tradução da Bíblia e da liturgia da missa para o vernáculo, no caso, para a língua alemã, e também motivou a composição de cânticos no idioma natal.

A participação musical da congregação estava de acordo com a interpretação dos reformadores protestantes de que “o sacerdócio era geral e pertencia a todos os crentes”. Lutero fazia questão de expor esse tema de forma clara: “[...] todos os homens cristãos são sacerdotes e todas as mulheres são sacerdotisas, sejam jovens ou velhos, senhores ou servos, doutos ou leigos”.<sup>59</sup>

Como a intenção de Lutero era de que os fiéis presentes no culto também se tornassem participantes ativos no processo litúrgico, esse modelo de atividade musical cültica exigia uma nova organização da liturgia (SCHALK, 2006, p. 57). A Missa Alemã foi o resultado direto desse pensamento que renovava as melodias gregorianas, ajustando-as ao vernáculo, tornando seu canto mais fácil e reprocessando a participação perdida da congregação no canto comunitário.

Em carta datada de 1523 endereçada a Georg Spalatin, Lutero solicitou auxílio para a elaboração de textos para o canto comunitário, dizendo que seu plano consistia em:

“compor salmos para o povo [no] vernáculo, ou seja, cânticos espirituais, para que a palavra de Deus esteja entre as pessoas também na forma de música. [...]mas eu gostaria de evitar quaisquer novas palavras ou a linguagem usada na corte. A fim de ser entendido pelo povo, somente as palavras mais simples e mais comuns deveriam ser usadas para o canto; ao mesmo tempo, elas devem ser genuínas e apropriadas. E, além disso, o sentido deve ser cristalino e o mais próximo possível do salmo”.<sup>60</sup>

Para Lutero, o principal propósito da música era favorecer o aprendizado do evangelho. Com essa intenção, ele promoveu a composição de novos corais que expressassem a crença evangélica, ainda que dentro dos rigores da tradição litúrgica histórica.<sup>61</sup>

É no contexto da função pedagógica da música que se deve entender a equiparação de Lutero entre a música e a teologia. As novas verdades teológicas

---

<sup>59</sup> *Luther's works* 35, p. 101.

<sup>60</sup> “A Georg Spalatin” (Wittenberg, 1523), *Luther's works* 49, p. 68-69.

<sup>61</sup> “Preface to the Wittenberg Hymnal (1524)”, in *Luther's works* 53, p. 316.

poderiam ser mais facilmente aprendidas e proclamadas por meio da expressão musical (MÓDOLO, 2006, p.9-10).

A teologia do sacerdócio geral, aliada ao nacionalismo latente dos príncipes alemães em desacordo com a supremacia política e religiosa católica romana, contribuiu para a renovação do culto. Fundamental, também, era a compreensão da música como veículo de comunicação, pois, num tempo em que a disseminação da palavra impressa era muito pequena e a maioria das pessoas era analfabeta, os cânticos serviam como transmissão de notícias públicas. Consequentemente, as assim chamadas “boas novas” do evangelho, juntamente com a nova teologia luterana, encontrariam na música um meio de propagação.

O reformador João Wycliffe, já no século XIV, precedera Lutero na defesa de uma música congregacional cantada em idioma natal. Ao contrário de Lutero, que acreditava que o cultivo das artes musicais desenvolvia e refinava o gosto de compositores e ouvintes, Wycliffe não aprovava o uso de música artística no espaço da igreja, pois esta se caracterizava por “floreados tais que ninguém pode ouvir as palavras, e todos os outros parecem estúpidos e a assistem como tolos”.<sup>62</sup>

Este é mais um dos incontáveis casos em que as críticas e vetos contra uma determinada forma musical tinham menos relação com o conteúdo do que com a retórica. Na linhagem da preocupação eclesiástica com a maneira de expressar musicalmente as crenças, observa-se a continuidade de um pensamento: o de que há estruturas musicais com potencial para desestabilizar o culto. Ora a música associada a caracteres populares contamina a reverência da liturgia, ora a música artisticamente sofisticada pode esvaziar o sentido público da liturgia.<sup>63</sup>

O argumento que parece favorecer a adoção religiosa de formas musicais sem relação com o culto cristão, então, é o propósito para o uso da música, que, no entender de Lutero, era um canal privilegiado para transmitir e fixar as verdades teológicas.

Na época de Lutero, vigorava a prática de transmitir notícias seculares por meio de conhecidas melodias, algumas cantadas à maneira das baladas,<sup>64</sup> popularmente entoadas em forma de paródias, canções políticas e sátiras sociais. Esse gênero tornou-se conhecido como *volkslied* (canção popular) e *volksballad* (balada popular). Naqueles tempos, a balada popular tinha sua contrapartida musical na *hoflied* (canções da corte),

---

<sup>62</sup> João Wycliffe, “Sermon on the feigned contemplative life”. Citado em Routley, 1978, p. 105.

<sup>63</sup> No original grego, *Leitourgia*, “serviço público”.

<sup>64</sup> Na época medieval, a balada era um tipo de canção popular de caráter narrativo.

que apresentavam uma poética mais elaborada, com temas associados ao heroísmo e ao amor, e eram costumeiramente executadas por solistas em casas e palacetes da classe social dominante.

Lutero utilizou ambos os gêneros, seja por transmissão oral ou pela forma impressa das coleções, pois sua intenção era a propagação do evangelho e o estímulo ao canto comunitário.<sup>65</sup>

Fiel à tradicional prática social do canto, os corais de Lutero eram ouvidos em devoções familiares, no ensino de doutrinas nas escolas e, também, serviam a controvérsias doutrinárias que ocorriam nas guildas ou nas tavernas. Muitas dessas melodias eram baseadas em cantos sacros ou profanos já existentes. Seguindo a técnica da *contrafacta*<sup>66</sup> de empréstimo de cânticos da tradição popular ou sacra, as letras originais ou eram completamente substituídas com o fim de conferir significado espiritual ou suficientemente modificadas para que veiculassem novos conteúdos teológicos (DOUKHAN, 2010, p. 165).

Em suas coleções, Lutero incluiu melodias de origens diversas, sacras ou seculares. Ele admitia que “ambos, texto e música, deveriam nascer da língua mãe, caso contrário, não passariam de macaqueação”.<sup>67</sup> Seu objetivo era retirar da música secular apenas o seu texto profano a fim “extrair sua bela música e inseri-la na palavra viva de Deus como uma roupa, com a qual cantar, louvar e dar honra”.<sup>68</sup> Embora Lutero e seus seguidores compusessem melodias novas, seus “cânticos populares” remodelados segundo a técnica da *contrafacta* não eram provenientes da música profana de sua época e não foram introduzidos na liturgia, servindo a ocasiões distintas, como sepultamentos, canto infantil ou festas litúrgicas (MÓDOLO, 2006, p. 118-119).

O emprego de melodias populares para fins sacros também seria uma ferramenta evangelística de sucesso no período do reavivalismo norte-americano nos séculos XVIII e XIX. Essa prática, embora nem sempre unanimemente aceita pelos membros de uma determinada igreja, auxiliava o discurso de missão evangelizadora, de persuasão de descrentes e de cristãos de outras igrejas.

---

<sup>65</sup> O primeiro hinário luterano, “Erfurt Enchiridion” (1524), era designado ao canto comunitário extralitúrgico. Ver John Wesley Barker, “Sociological influences on the emergence of Lutheran music”, *Miscellanea musicologica: Adelaide studies in musicology* 4, 1969, p. 178.

<sup>66</sup> Na definição de Werner Braun, *contrafacta* é a transferência de um texto secular para o domínio espiritual, com a manutenção da forma literária, da métrica, dos padrões de rima, e também de temas e palavras do texto original que pudessem ser interpretadas no contexto cristão (*apud* DOUKHAN, 2010, p. 168).

<sup>67</sup> Panfleto “Against the heavenly prophets” (1524), in *Luther’s works* 40, p. 141.

<sup>68</sup> “Preface to the burial hymns” (1542), in *Luther’s works* 53, p. 327-328.

Ainda que, no período de Lutero, a ênfase doutrinária e o sentido do culto tivessem caracteres distintos dos pressupostos religiosos e litúrgicos das igrejas avivalistas dos Estados Unidos, essa heterogeneidade não desfavoreceu a continuidade do uso pedagógico da música sacra. Se, no período inicial de estruturação do Cristianismo, a música era uma representação da celebração e da unidade cristãs, as progressivas variações hermenêuticas e teológicas acionaram a função apologética da música. O sentido pedagógico logrou decisiva utilização no despontar da cisão desencadeada pela Reforma Protestante e sua demanda em fixar as novas luzes teológicas. A contínua fragmentação das variantes do Cristianismo iria reforçar o emprego didático da música no cenário norte-americano de ênfase avivalista, adventista e evangelística experimentada no século XIX.

A análise que correlaciona música e teologia ajuda a identificar a repercussão do pensamento teológico sobre os procedimentos musicais. Nessa perspectiva, pode-se dizer que os corais de Lutero também eram resultado da doutrina da justificação pela fé.

Segundo essa doutrina, o ser humano não precisava realizar boas obras para se salvar, pois apenas a fé no sacrifício substitutivo de Cristo na cruz seria capaz de salvar os indivíduos. A justificação significava que a justiça divina perdoava pecados tendo em mente que Cristo teria morrido por toda a humanidade. Num contexto religioso marcado pelo suplício físico de fiéis e pela venda de indulgências como garantia de perdão e salvação divinos, o conceito de justificação pela fé estava centralizado mais na graça divina distribuída a todos que nela acreditassem.

A consequência musical desse novo conceito teológico foi um repertório que, sem deixar de assumir a miserabilidade da condição humana, enfatizava a grandeza e a misericórdia de Deus e a alegria do indivíduo pela concessão da salvação (WHITE, J. F., 1989, p. 43).

Nesse ponto, é possível identificar um paralelo histórico entre a ação dos primeiros padres, que utilizaram hinos para combater heresias que ameaçavam a ortodoxia da doutrina, e as ações de Lutero, que empregava corais para disseminar a nova doutrina. Os reformadores eram considerados uma ameaça à ortodoxia doutrinária dominante e sua atividade sacro-musical motivou a contrapartida católica historicamente denominada de Contra Reforma.

Em que pese a reação do catolicismo, as implicações do princípio do sacerdócio geral foram largamente aceitas e a comunidade protestante passou a exercer as

atividades do culto como um ministério coletivo de adoração e proclamação do evangelho.

A compreensão da música como ferramenta de missão evangelizadora e prática popular não se enquadrava na antiga cosmovisão da música como uma ciência especulativa (*musica speculariva*), derivada da mentalidade que concebia a música como uma resultante da harmonia cósmica e da ordem lógica do universo. Embora, no início de seu ministério, Lutero tenha adotado o pensamento cristão antigo que relacionava os instrumentos a um sentido místico ou espiritual,<sup>69</sup> posteriormente ele viria a entender a música como uma arte prática, ligada de forma inequívoca à teologia.

Ao conceber a música como uma prática (*musica practica*), como forma de expressão a ser executada na performance, Lutero passou a se preocupar com a educação musical de leigos, pastores e professores, com o suporte financeiro da música nas igrejas, com a composição de corais para o canto comunitário e para a liturgia oficial. Essa nova percepção modificou a função da música no culto.

Enquanto a tradição renascentista desenvolvia uma arte musical refinada, porém, distante da compreensão popular, a cosmovisão teológica luterana retomava o princípio do canto comunitário que vigorara nos primeiros séculos do cristianismo. A noção de que a música era uma ferramenta prática de louvor e propagação do evangelho, somada à doutrina do sacerdócio geral da comunidade cristã, mobilizou a participação musical da congregação, a inserção de textos doutrinários em melodias seculares e a valorização da educação musical como fator de aprimoramento estético destinado a todos, e não exclusivo da formação de músicos profissionais.

Segundo Doukhan, o caráter sagrado de uma música não se encontra num gênero particular, mas “em convenções artísticas que foram estabelecidas com base em um conjunto de critérios ou tradições de um grupo social” (2010, p. 44). Esses critérios estão subscritos à cosmovisão teológica, a qual, de forma coletiva ou individual, vai moldar o objeto artístico.

Durante a Reforma, a música também era um signo sagrado cuja utilização estava estritamente relacionada às diferentes cosmovisões teológicas, as quais iriam gerar atitudes diferentes quanto ao emprego de música nos cultos. Isso pode ser

---

<sup>69</sup> “Tenho dito que a lira é Cristo alegoricamente e o saltério é sua obra e palavra, enquanto a harpa é a igreja unida a ele”. In: “Primeiras preleções sobre os salmos” (1513-1515), LUTERO, *Obras Seleccionadas 11*, p. 275. “A harpa é o próprio Cristo segundo a natureza humana, o qual foi esticado na cruz por nós assim como uma corda na harpa. Portanto, confessar com a harpa significa refletir sobre as obras e o sofrimento de Cristo [...]”. (LUTERO, *Obras Seleccionadas 10*, p. 152-3).

observado nos exemplos de João Calvino (1509-1564) e Ulrico Zuínglio (1484-1531), que representam polos opostos em relação aos processos de atividade litúrgico-musical de Lutero.

Enquanto a visão teológica de Lutero via a missão da igreja no contexto de atuação no mundo, a perspectiva de Calvino sustentava que a igreja não tinha propósitos para com o mundo. O princípio calvinista de “eleição”, doutrina a respeito da decisão divina que predestina um grupo de escolhidos para a salvação ou para cargos especiais no serviço religioso, motivava uma disciplina ascética e forte sectarismo. A austeridade calvinista produziu templos modestos e despojados do exuberante estilo arquitetônico das catedrais góticas e renascentistas e, também, desestimulou a variedade musical observada na reforma luterana.

No pensamento de João Calvino, o livro dos Salmos continha suficiente pedagogia e conteúdo para o louvor: “[...] não há outro livro em que somos mais perfeitamente instruídos na correta maneira de louvar a Deus, ou em que somos mais poderosamente estimulados à realização desse sacro exercício” (*O livro dos salmos*, p. 35-36). E ainda: “Além disso, temos também aqui prescrito uma regra infalível a nos orientar sobre a maneira correta de oferecer a Deus o sacrifício de louvor” (*op. cit*, p. 35).

Em Genebra, na Suíça, ele recuperou a utilização de música na liturgia, pois os cultos antes de seu exílio na França haviam excluído a atividade musical por completo. Os Salmos, e uns poucos textos bíblicos, recebiam metrificação e eram cantados em uníssono pela congregação sem acompanhamento instrumental. O coro litúrgico e os instrumentos musicais também foram renunciados pela iconoclastia calvinista, assim como a imponência do vestuário católico e luterano e o alto grau de formalidade de seus cultos.

A música da tradição calvinista era caracterizada por simplicidade e reverência. O uso de instrumentos musicais era considerado um “tolo prazer”,<sup>70</sup> algo tão “inadequado para celebrar louvores a Deus quanto o queimar de incensos”.<sup>71</sup>

Calvino descartava o emprego de instrumentos por ser contrário ao “embelezamento” artificial do culto. A menor rigidez na ordem litúrgica do culto calvinista está ligada a sua advertência contra o “cerimonialismo” da aparência externa de solenidade do ofício litúrgico (CALVINO, 1999, p. 407-408, 410).

---

<sup>70</sup> Calvino, “Commentary on Psalm 92”, *Commentary on the book of Psalms*, vol. 3, p. 495.

<sup>71</sup> Calvino, “Commentary upon Psalm 33”, *Commentary on the book of Psalms*, vol. 1, p. 539.



As versões metrificadas dos salmos possuíam estrofes do mesmo tamanho e com o mesmo ritmo, diferentemente da antiga salmodia, mais livre e espontânea. O estilo de culto caracterizado por acento solene e reverente era reproduzido na música religiosa:

“Quanto à melodia, tem nos parecido melhor modera-la na maneira que temos feito, de forma a emprestar a gravidade e majestade que convém a este assunto, e como pode mesmo ser apropriado para cantar na Igreja, de acordo com o que tem sido dito” (CALVINO, “Prefácio ao Saltério”).<sup>72</sup>

John Leith (1997, p. 286-288) relaciona quatro princípios do pensamento de Calvino sobre o culto: integridade bíblica – a teologia deveria ser verificada em sua compatibilidade com as Escrituras; racionalidade – o conteúdo da pregação deveria ser lógico e inteligível; liturgia didática – os ritos deveriam estar a serviço da edificação da congregação; simplicidade litúrgica – a austeridade e a modéstia estavam em primeiro plano. Não é casual o fato de que os templos e os ritos do culto calvinista eram simples e desprovidos de adereços extravagantes.

As proposições de Calvino para as atividades litúrgico-musicais iriam caracterizar “uma cerimônia de maior austeridade e simplicidade do que nas liturgias de outras confissões protestantes” (MÓDOLO, 2006, p. 9). Esse modelo repercutiria na maior fluidez do culto evangélico norte-americano. Por sua vez, o culto adventista também não obedece a uma sistematização fixa da liturgia.

Na extensa maioria dos templos adventistas, a austeridade visual é sublinhada pela ausência de imagens e ornamentações. Na frente da nave da igreja, há, no máximo, uma cruz ou uma pintura decorando o tanque de batismo. O púlpito do pregador está localizado no centro de uma plataforma à frente do interior do templo, enfatizando, como no culto calvinista, “a autoridade do pregador, a centralidade do sermão e a primazia da palavra”, em vez da proeminência iconográfica, arquitetônica ou musical (BULL; LOCKHART, 2007, p. 222).

Vale ressaltar que, nos templos adventistas, a visualização de cantores que se apresentam na região do púlpito não implica a ideia de que a música está necessariamente equiparada à pregação, visto que se trata de uma área utilizada pelos diversos oficiantes do culto.

---

<sup>72</sup> Disponível em <<http://www.ccel.org/ccel/ccel/eee/files/calvinps.htm>>. Acesso em 07/10/2012. Da edição fac-símile: "Les Pseaumes mis en rime francoise par Clément Marot et Théodore de Bèze. Mis en musique a quatre parties par Claude Goudimel. Par les héritiers de Francois Jacqui" (1565). Publicado por La Société des Concerts de la Cathédrale de Lausanne. Edição em francês de Pierre Pidoux (Baerlenreiter-Verlag, Kassel, 1935).

Na época dos reformadores, Balthasar Hubmaier (1480-1528) e Ulrico Zuínglio propuseram um culto ainda mais racionalista e austero. Por um lado, essa perspectiva dava continuidade à visão cristã dos primeiros séculos que incorporava aspectos do pensamento platônico, como a tendência a subestimar “a criação material e estabelecer um profundo contraste entre ela e as realidades espirituais” (GONZALES, 1989, p. 95).

Por outro lado, a teologia de Zuínglio enfatizava um aspecto racionalista nos cultos, o que o levou a rejeitar a função mística dos rituais e a adotar um processo litúrgico com função exclusivamente didática que levou à abolição do canto no primeiro rito germânico de 1525. Temia-se que a estética de elementos como a música e os ritos litúrgicos se tornasse um obstáculo à compreensão intelectual do conteúdo espiritual.<sup>73</sup>

No culto luterano, o canto congregacional recebeu o acompanhamento do organista, cuja função era introduzir a música e guiar o canto dos corais e o processo litúrgico, como uma atividade em que a estética estaria a serviço da funcionalidade.

Os cultos zwingliano e calvinista enfatizavam a apreensão racional do conteúdo do evangelho e davam aos ritos uma função didática. Por sua vez, Martin Bucer (1491-1551), responsável pelo culto reformado em Estrasburgo (Suíça), em 1535, desenvolveu uma liturgia que combinava elementos do culto luterano e do culto zwingliano. Ele conservou o canto do *Kyrie* e do *Gloria*, que às vezes eram substituídos por salmos e hinos.

Neste ponto, pode-se fazer um breve exercício de teomusicologia a fim de compreender a intenção teológica por trás da ação musical, visto que, segundo John Hamersma, a contribuição de Calvino para a música do culto público não está na metrificação dos salmos e seus arranjos vocais, “mas sim numa bem estruturada teologia da música para a igreja” (1994, p. 120).

O pensamento teológico-musical do calvinismo buscava equilibrar o humanismo do século XVI e o interesse renascentista pelas antigas tradições. A tensão entre passado e presente, entre a questionável complexidade da música litúrgica da época e o canto congregacional simples do passado, aliada ao racionalismo na interpretação da Bíblia e ao desmonte do cerimonialismo do ritual religioso, proporcionou uma liturgia mais centrada na leitura e explanação do conteúdo bíblico. A simplicidade, a austeridade e o racionalismo deram origem a uma música funcional cujo papel era auxiliar a pregação e a ministração dos sacramentos.

---

<sup>73</sup> Até o final do século XVI, permitiu-se somente a recitação responsorial de salmos e cânticos, mas posteriormente, salmos e hinos foram readmitidos no culto zwingliano.

Para que esse propósito fosse cumprido, Calvino acreditava na regulamentação da música. O canto congregacional devia ser fácil e de mensagem compreensível, e também ser apresentado com decoro e reverência, assim como as orações proferidas (idem, p. 123). Como aquela música não era destinada ao entretenimento ou ao prazer estético, Calvino requeria uma música distinta para uma atividade distinta.

Esse princípio de distinção teológico-musical iria gerar novas tensões entre as igrejas evangélicas norte-americanas dos séculos XVIII e XIX. As novas ideias sobre música durante o despertar avivalista de apelo popular entrariam em conflito com o legado calvinista no contexto do puritanismo.

### **2.3 A música na perspectiva teológica do reavivalismo**

A hinódia pietista é a raiz musical do reavivalismo nos Estados Unidos. Na passagem do século XVII para o século XVIII, a igreja luterana alemã experimentou o surgimento de um movimento conhecido como pietismo. Em resposta ao formalismo religioso e ao racionalismo intelectual da Escolástica, as igrejas enfatizaram o estudo pessoal da Bíblia, a experiência emocional e a comunhão íntima com a divindade.

A cosmovisão teológica substituía a ênfase na magnificência divina e no aspecto transcendente do relacionamento entre Deus e os seres humanos, passando a ressaltar a compreensão pessoal do texto bíblico e o aspecto imanente do relacionamento entre “divindade e criatura”. Wolfgang Stefani (2006) explica esse processo como a transição da cosmovisão “Deus além de nós” para a cosmovisão “Deus perto de nós”.

A música artística e sofisticada não tinha lugar no culto pietista, o que motivava a composição de hinos carregados de subjetivismo. O conteúdo poético esteve, muitas vezes, sobreposto a melodias de feição popular, configurando um claro contraste com o estilo coral majestoso da época.

O avivalismo nos tempos dos irmãos John Wesley (1703-1791) e Charles Wesley (1707-1788) teve na música uma ferramenta indispensável no evangelismo britânico, que logo chegaria aos Estados Unidos. Assumindo inclinação pietista, a teologia wesleyana era calcada na doutrina do arminianismo.<sup>74</sup> Essa visão assegura que

---

<sup>74</sup> O arminianismo tem origem nos ensinamentos do teólogo reformado holandês Jacó Armínio (1560-1609).

a salvação individual não depende da predestinação ou eleição divina, mas sim da livre escolha pessoal de aceitar ou não a salvação.

Enquanto os defensores da ideia de predestinação dupla afirmavam que Deus escolheu alguns para a salvação e outros para a perdição, o arminianismo sustenta que mesmo aqueles que aceitaram a salvação podem vir a perdê-la.<sup>75</sup> Essa cosmovisão teológica está no cerne do metodismo, o ramo do cristianismo evangélico que surgiu como resultado da interpretação bíblica dos irmãos Wesley.

Essa concepção teológica que outorgava ao ser humano a decisão espiritual estava no cerne das “*invitation songs*” ou “canções de apelo” durante os sermões dos pregadores metodistas. De caráter conversionista, feitos para motivar a adesão do indivíduo à mensagem religiosa (conversão), diversos hinos foram compostos tendo por base melódica árias de óperas, corais luteranos e canções populares de origem germânica. Por exemplo, uma melodia da obra coral “*Festgesang*”, de Felix Mendelssohn, foi inserida no hinário metodista e também consta no hinário adventista intitulada “Glória ao Rei que vos Nasceu”.<sup>76</sup>

Ao trabalhar, principalmente, entre as classes sociais mais pobres, John Wesley defendia um modelo musical simples e direto, mas também entusiástico. O legado musical do metodismo seria compartilhado pelos fundadores do Adventismo do Sétimo Dia, cujos “cultos eram mais animados” do que a prática cültica habitual das congregações adventistas contemporâneas (GRAYBILL, 1991, p. 10-12).

Doukhan credita esse canto entusiástico dos pioneiros adventistas ao contexto cultural e à nova compreensão de “verdades bíblicas”. Se o entusiasmo das reuniões cülticas do adventismo pode ser relacionado à herança musical metodista e à novidade da teologia adventista, a novidade musical dos irmãos Wesley estava diretamente ligada à repercussão de sua teologia conversionista e pietista. Esses contextos de renovação teológico-musical na trajetória da igreja cristã são assim resumidos por Hustad: “Cada período de renovação foi caracterizado por um florescimento de uma nova hinologia” (1991, p.141).

---

<sup>75</sup> “Predestinação simples é o ensinamento que afirma que Deus designa apenas aqueles que serão salvos; predestinação dupla é o ensinamento que afirma que Deus escolhe as duas classes [os que se salvarão e os que se perderão]. De acordo com o arminianismo, Deus antevê a fé daqueles que crerão e então os escolhe. De acordo com o calvinismo, a fé do que crê em Cristo vem de Deus, em vez de fazer que Deus o escolha” (verbete “Predestinação dupla” *apud* ERICKSON, 2011, p. 156).

<sup>76</sup> Em inglês: “Hark! The herald angels sing”. *Hinário Adventista do Sétimo Dia* (1996), hino nº 42.

No hinário metodista *Select Hymns: with tunes annex* (1761)<sup>77</sup> há um apêndice intitulado “*Directions for singing*” (Orientações para o canto) de autoria de Charles Wesley. Em uma lista de sete itens, Wesley indica a maneira apropriada de cantar aqueles hinos. Entre esses tópicos, estão orientações para que o indivíduo cante exatamente como os hinos estão impressos (tópico 2), que aprenda todos os hinos e os entoe na congregação (tópico 3), que cante de forma entusiasmada (4), mas com modéstia (5), e que cante no tempo correto (6).

Alguns desses tópicos confirmam a intenção de Wesley de promover a unidade na prática musical e, também, na liturgia do metodismo. Essa orientação prevê o controle do canto congregacional e a criação de um repertório comum. Martin Clarke avalia que o canto modesto e uniforme deriva de preceitos arminianos e tem um duplo significado, visto que Wesley adverte contra os enfeites musicais dos membros mais instruídos musicalmente porque, em primeiro lugar, “os cantores menos qualificados” se sentirão impedidos de cantar, assim “minando a mensagem central do metodismo de graça universal e incondicional oferecida”; em segundo lugar, a potencial distração ocasionada por adornos musicais “desafia o propósito do canto congregacional em concentrar a atenção do cantor no conteúdo textual do hino” (2009, p. 198).

Na visão de Martin Clarke, a orientação musical do metodismo entendida nos escritos de Charles Wesley concede uma dupla importância à música congregacional: a ênfase na inclusão de todas as pessoas na atividade musical religiosa, e a exigência da participação do crente “na vida em sociedade, a fim de cumprir sua vocação religiosa” (idem, p. 201).

O último tópico de Wesley no prefácio ao *Select Hymns* dá orientações para que se “cante espiritualmente”. Wesley reforça sua mensagem com o uso de um excerto bíblico literal para prenunciar que o cantar harmonioso, corajoso e humilde da congregação será recompensado “quando ele [Deus] vier sobre as nuvens do céu” (Mateus 26:64). A orientação de Wesley sustenta que o uso da música na adoração é apenas um meio para o propósito final. Assim, a música funciona como uma ferramenta que realça a experiência religiosa dos participantes (CLARKE, 2009, p. 201).

Após dezoito séculos de Cristianismo, a persistência da música nos ritos e liturgias era notável. Moldada segundo as cosmovisões teológicas que circularam durante todo esse longo período, a música não deveria ter a finalidade de propiciar o

---

<sup>77</sup> Esta coleção também é referida como *Sacred Melody*, embora este título tenha sido adicionado somente após a publicação da segunda edição em 1765.

prazer dos sentidos, mas deveria ser uma ferramenta na propagação do evangelho. A música não deveria ser, teoricamente, um fim em si mesma, mas uma oportunidade para a expressão do louvor comunitário. Ela era empregada como um veículo comunicacional e valorizada como um meio de criar unidade congregacional.

A orientação final de Wesley, que correlaciona a noção de santidade individual, o canto coletivo e o segundo advento de Cristo, antecipava o tempo em que os evangélicos norte-americanos despertariam seu interesse pela temática adventista. Interpretações da escatologia (o estudo dos últimos eventos do mundo) varreram os domínios evangélicos em vários pontos do país, reuniões campais (*camp meetings*) recorreram à música para animar a expectativa do advento de Cristo e, com o passar do tempo, comunidades religiosas derivaram do metodismo, do presbiterianismo e de outras denominações protestantes. Dentre elas, o adventismo do sétimo dia, com alguns de seus fundadores oriundos do metodismo.

Como seria a música resultante do encontro de experiência metodista e expectativa adventista? Quais as bases em que estão fundamentadas as diretrizes teológicas para a prática musical e como a música repercute a cosmovisão da igreja? São perguntas que procuram respostas no capítulo a seguir.

## CAPÍTULO 3

### A MÚSICA NA TEOLOGIA

Em fevereiro de 1845, o xerife da cidade de Atkinson, no Estado do Maine, teve de solicitar reforço para interromper os cânticos e gritos de “Aleluia” de um grupo de adventistas durante uma reunião numa noite de sábado. O excessivo entusiasmo dos participantes, que estaria perturbando a vizinhança, resultou em detenção e processo judicial do líder do encontro, Israel Dammon. Ao comentar esse incidente, Ellen G. White mencionou que o Espírito Santo esteve presente naquele evento (1860, p. 40-41).

No entanto, antes do fim do século XIX, a mesma autora diria que o culto permeado de “excentricidade” não favorecia a credulidade e a boa impressão da verdade pregada pelo Adventismo. O que ocorreu nesse período que teria impactado a compreensão dos líderes do adventismo? O legado cômico e musical do metodismo teria arrefecido em contraste com o desenvolvimento de um corpo teológico particular? Ou o aspecto de organização formal da comunidade adventista, a partir da década de 1860, requeria novas posturas litúrgico-musicais?

No estudo das décadas iniciais do adventismo, notou-se que a progressiva institucionalização da igreja amplificou os polos de tensão relativos à gestão musical. O processo de regulação doutrinária foi acompanhado da elaboração de dispositivos teóricos de legitimação e controle da produção musical cujas bases são a interpretação de textos bíblicos e, também, as recomendações de Ellen G. White.

Se a coadunação entre a Bíblia e os textos de Ellen White configurou uma cosmovisão teológica particular, cujo efeito teria sido a consolidação da mentalidade de exclusividade e excepcionalidade, então, no âmbito sacro-musical, estaria essa articulação epistemológica promovendo uma espécie de consagração da música ideal para a prática da igreja?

São perguntas que mobilizam a investigação da formação e do desenvolvimento da teologia da IASD e, também, o exame das propostas teológicas e filosóficas que visam orientar músicos, cantores, pastores e membros leigos. Desse modo, é possível verificar como o arcabouço teológico adventista incide sobre a prática musical da igreja.

Neste capítulo, primeiramente, descrevo um painel do período do assim chamado “despertamento adventista”, com ênfase no movimento milerita e sua prática musical nos Estados Unidos na década de 1840. Desse movimento, saíram alguns dos fundadores e editores de hinários do Adventismo do Sétimo Dia.

Em seguida, será abordado o processo de desenvolvimento e consolidação das doutrinas adventistas, análise esta que será acompanhada da descrição da prática musical observada no período de formalização da igreja. Assim, em recorte teomusicológico, será possível entender a trilha musical dos períodos relativos à deflagração do adventismo milerita nos Estados Unidos e à institucionalização da Igreja Adventista.

É preciso, também, dar atenção ao papel fundamental de Ellen G. White, uma das fundadoras do adventismo nos Estados Unidos e personagem significativa na dinâmica evolutiva da teologia adventista. Sem menosprezar a controvérsia existente em torno dessa escritora, pois a Igreja Adventista tem lhe considerado uma representante do “dom de profecia” na modernidade, vou situar sua relevância no escopo institucional e no contexto norte-americano de profetismo do século XIX, e, em seguida, vou avaliar como suas orientações foram sendo utilizadas como autoridade apologética nos guias institucionais relacionados à prática musical adventista.

Desse modo, ressalto a hipótese de que a característica musical do adventismo se explica não apenas pela cultura sacro-musical de uma época, mas, sobretudo, por aspectos que se interpretam a partir de sua identidade teológica, como a ênfase na comunicação do segundo advento de Cristo, a observância do sábado e a crença no “dom de profecia” na modernidade. Esses demarcadores teológicos teriam fomentado as ideias de excepcionalidade e de exclusividade, as quais perpassam a prática musical institucionalmente autorizada.

Ao abordar questões relativas à identidade cultural, Stuart Hall avalia que “todos os termos de identidade dependem do estabelecimento de limites – definindo o que são em relação ao que não são” (2003, p. 85). Nessa perspectiva, seria possível dizer que a formação e o caráter da teologia adventista, assim como pode ocorrer em outras denominações cristãs, estabeleceram limites doutrinários que são chancelados ou revistos periodicamente pelos órgãos institucionais.

Conquanto a música não seja um ponto doutrinário, a mentalidade teológica que emergiu na esfera adventista mobilizou o monitoramento institucional e a seleção de um repertório musical que incluía ou excluía temáticas religiosas e gêneros musicais e,



ainda, aprovava ou não aspectos relativos à performance vocal e instrumental. Se, como afirma Hall, “toda identidade é fundada numa exclusão e, nesse sentido, é um ‘efeito de poder’” (id, ibid), então as ideias de excepcionalidade e exclusividade assinaladas no escopo teológico e cultural dos anos de formação da identidade adventista parecem estar conectadas à prática musical em moldes semelhantes de exceção e exclusão.

Meu objetivo é descrever e analisar as orientações e diretrizes institucionais para a prática musical da igreja. Esse método de observação e análise expande a ideia de abordagem descritiva da teomusicologia. Se, na metodologia de Spencer, essa abordagem consiste na descrição dos criadores e consumidores musicais, minha linha metodológica descreve e contextualiza as linhas teológicas traçadas para a prática dos criadores e consumidores de música.

Isso significa que a compreensão dos estilos e repertórios adotados pela Igreja Adventista no Brasil passa, obrigatoriamente, pela análise da conexão entre a cosmovisão teológica e a produção musical, observando-se, em primeiro lugar, as proposições para a prática da música observada diretamente (as diretrizes institucionais) ou indiretamente (os hábitos cognitivos) na sua teologia. Nesta tese, denomino essa operação metodológica de “música na teologia”.

### **3.1 Adventismo e Milerismo: crenças e cânticos**

O Adventismo do Sétimo Dia nasceu como uma alternativa religiosa cuja teologia distintiva promove a observância do sábado como dia de descanso, prognostica um estilo de vida saudável e proclama a iminência da volta de Jesus Cristo à Terra. Surgido nos Estados Unidos, no século XIX, com um parco número de integrantes, a Igreja Adventista adentra o século XXI tendo passado, desde sua organização formal, no período de 1860 a 1863, de uma seita regional de caráter isolacionista para uma grande corporação cristã internacional de viés cosmopolita.

As raízes do adventismo remontam ao fenômeno evangélico conhecido como “Segundo Grande Despertamento”, ocorrido nas primeiras décadas do século XIX,

“cujas características principais foram uma maior interação entre as denominações e a predominância de uma visão milenarista do mundo” (PAIVA, 2003, p. 55).<sup>78</sup>

Após o período de reavivamento e conversões espirituais – que as populações da Inglaterra e dos Estados Unidos vivenciaram por meio do trabalho de líderes evangelistas, como os irmãos John e Charles Wesley, no século XVIII –, seguiu-se um tempo de proliferação de novos grupos religiosos.

Essas comunidades apresentavam características comuns, como a união em torno de um líder carismático, a busca de uma experiência religiosa mais emocional e pessoal, a adoção de preceitos bíblicos não observados pela maioria protestante, o afastamento de cidades “mundanas”, e sobretudo, a crença na proximidade do segundo advento de Cristo e o conseqüente fim do mundo (SCHWARZ; GREENLEAF, 2009, p. 14).

Dessas sociedades comunais, vale mencionar o grupo *Ephrata Cloister*, formado por Johann Conrad Beissel, em 1732, no Estado norte-americano da Pensilvânia. Essa comunidade radicalmente pacifista guardava o sábado, obedecia a um estrito regime alimentar vegetariano, orientava o celibato como forma de escapar de preocupações terrenas e requeria, periodicamente, que seus membros fizessem vigília da meia-noite às duas da manhã à espera do retorno de Jesus (BRADLEY, p. 17). Após a morte de Beissel, em 1768, o monasticismo foi sendo gradualmente abandonado e a comunidade foi incorporada à Igreja Alemã Batista do Sétimo Dia.

Outra comunidade sabatista e celibatária foi fundada em 1776 por Jemima Wilkinson (1753-1819), uma jovem que iniciou suas atividades após a cura de uma enfermidade interpretada por ela como uma ressurreição e um chamado missionário. Depois de um transe de 36 horas, ela declarou que havia morrido e que seu corpo permanecera na terra como o templo ideal do Espírito Santo. Wilkinson passou a recusar o tratamento pessoal “ela”, adotando para si o termo sem menção de gênero “Universal Public Friend” (KELLER; RUETHER, 2006, p. 714; 967). Ela pregou por quatorze anos na região da Nova Inglaterra e, então, retirou-se para uma área rural com um grupo de seguidores, majoritariamente composto de mulheres, onde enfrentaria alguns conflitos jurídicos.

---

<sup>78</sup> Ver também Ruth Alden Doan, *The Miller heresy, Millennialism and American Culture* (Philadelphia: Temple University Press, 1987); George Knight, *Millennial fever and the end of the world* (Boise, Idaho: Pacific Press Publishing Association, 1993).

Nenhuma dessas comunidades prosperou no âmbito do proselitismo missionário. Os motivos podem ter sido questões de organização, cisões internas ou a simples incapacidade dos seguidores de obedecer a regras demasiado restritas e exigentes.

Na mesma época, havia outros pregadores que enfatizavam a iminência do fim do mundo e o batismo por imersão, mas declaravam ter recebido revelação divina que credenciava o primeiro dia da semana, o domingo, e não o sábado, como o dia de guarda. Essa era a posição teológica de Joseph Smith (1805-1844), fundador da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias.

O assim chamado “despertamento adventista”, isto é, o interesse pelas profecias referentes à Segunda Vinda de Cristo, intensificou-se no final do século XVIII, em meio a uma concomitância cronológica de estudos da escatologia bíblica promovidos por clérigos e leigos em diversos países.

No início do século XVIII, o clérigo inglês Daniel Whitby formulou a ideia de que haveria um “segundo advento espiritual” seguido de um período de mil anos. Durante esse milênio, os adeptos de diferentes religiões mundiais se converteriam a Cristo e, somente então, ocorreria uma vinda literal de Cristo. Essa crença num advento pós-milenarista, chamada de *whitbyanismo*, foi bem aceita entre os protestantes ingleses e norte-americanos (SCHWARZ; GREENLEAF, 2009, p. 23-24).

Na Alemanha, em 1768, o pastor calvinista Johann Petri, postulou uma interpretação que envolvia a profecia messiânica das 70 semanas (registradas no texto bíblico de Daniel 9) e os 2.300 dias (Daniel 8). Petri concluiu que os 2.300 dias representavam 2.300 anos iniciados em 453 a.C. e terminados em 1847. Cinquenta anos antes, outro clérigo alemão, Johann Bengel, elaborara um cálculo matemático-profético indicando que Cristo voltaria em 1836 (idem, p. 24).

Em que pese a contabilidade de estudiosos protestantes europeus daquela época, foi o manuscrito de um padre jesuíta chileno que deu maior fôlego ao despertar adventista na Inglaterra. Na década de 1790, Manuel de Lacunza (1731-1801), então exilado num mosteiro em Bolonha, Itália, devido à expulsão dos jesuítas das Américas Espanhola e Portuguesa, fez circular o livro *A Vinda do Messias em Glória e Majestade*. Publicado sob o pseudônimo Juan Josafat Ben-Ezra, a interpretação do padre Lacunza opunha-se à concepção do pós-milenarismo de Whitby. Para Lacunza, a compreensão

da Igreja Cristã primitiva estava correta: Cristo iria voltar a Terra antes do período de mil anos.<sup>79</sup>

Em 1838, o fazendeiro batista norte-americano William Miller (1782-1849) preparou um livro intitulado *The Probability of the Second Coming of Christ about A. D. 1843*. A interpretação de Miller era fundamentada na sucessão de recentes acontecimentos históricos (como a deposição do papa pelo império napoleônico e a queda do poder do império otomano) e na interpretação de que a purificação do santuário descrita em Daniel 8:14 (“Até 2.300 dias e o santuário será purificado”) simbolizava a purificação da igreja por ocasião do retorno de Cristo. Segundo seus cálculos, baseados na interpretação corrente a respeito das 70 semanas mencionadas em Daniel 9, os 2.300 dias/anos começavam em 457 a.C. e terminariam no século XIX, em 1843.

Quando as interpretações de Miller se disseminaram, o milenarismo e a ideia de um advento iminente de Cristo já faziam parte da tradição do pensamento protestante. Diversos pastores, principalmente na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, aceitaram a contabilidade e a hermenêutica de Miller, levando ao florescimento do chamado movimento milerita.

O despertar adventista tornou-se um movimento interdenominacional em torno da iminência do fim do mundo ao romper o sectarismo que isolava as igrejas protestantes, reunindo batistas, metodistas e congregacionalistas (DICK, 1977, p. 5). O milerismo fez surgir, também, várias igrejas locais em virtude de movimentos dissidentes que enfatizavam o advento iminente. As dissidências religiosas que se alastraram durante o “Segundo Despertamento” eram “motivadas por novos posicionamentos sobre o significado genuíno de ser cristão” (PAIVA, 2003, p. 60).<sup>80</sup> E ser cristão no período do “despertar adventista” era viver cotidianamente buscando o preparo espiritual na expectativa do iminente juízo final.

Ao chegar o ano de 1843, os assuntos do milênio, do advento e do fim do mundo eram cotidianos. Os jornais publicavam colunas com mensagens a favor e contra as ideias mileritas/adventistas. Fenômenos naturais, como um terremoto no Haiti e a

---

<sup>79</sup> Enquanto o papa Leão XII, em 1824, proibia a publicação do livro de Manuel de Lacunza, diversos protestantes marcavam datas para o Advento: 1843 (segundo o estudo de John A. Brown), 1847 (Joseph Wolff, filho de judeu que se tornou católico, e depois, anglicano; Daniel Wilson, bispo episcopal de Calcutá, na Índia) ou 1867 (William Cunningham, leigo escocês).

<sup>80</sup> Angela Paiva avalia que, entre esses novos posicionamentos, fortaleceu-se a questão do antiescravidismo, pois havia também “novas cobranças a respeito da posição desse cristão face às questões de desigualdade e injustiça social” (op. cit, p. 60).

singular passagem de um cometa, e depressões econômicas, como o Pânico de 1837, tinham repercussão imediata na mentalidade escatológica dos mileritas.

Miller argumentava que o fim do mundo ocorreria em alguma data entre 21 de março de 1843 e 21 de março de 1844. Contudo, durante uma reunião campal, Samuel Snow, um pastor milerita, anunciou ter descoberto que a verdadeira data do segundo advento era 22 de outubro de 1844, e novos preparativos foram feitos para a data marcada (ROWE, 1985).

Embora parte da liderança milerita advertisse suas congregações quanto a demonstrações de fanatismo, a história registra a atuação de facções que tendiam ao emocionalismo e à histeria. A aglomeração de milhares de pessoas sob enormes tendas armadas na periferia das cidades contribuía tanto para o fervor pessoal quanto para o êxtase coletivo. Nessas reuniões campais (*camp meetings*), os apelos à conversão e as prédicas sobre a proximidade do juízo final suscitavam reações coletivas que misturavam o fervor com a euforia, levando à prostração de indivíduos que se atiravam ao chão (idem, p. 39).

Os cultos das reuniões campais possuíam maior caráter de informalidade. A forma entusiástica de se cantar os hinos, entremeados com os típicos brados de “Glória” e “Aleluia”, era uma herança do metodismo, denominação que formava boa parte do movimento milerita-adventista (DICK, 1977, p. 7). Esse tipo de louvor era criticado pelas igrejas cuja tradição de culto afinava-se com os aspectos de solenidade e reverência.

Um dos futuros fundadores da Igreja Adventista, James White, relatou sua desaprovação em relação ao que considerava excesso emocional observado numa reunião campal em Watertown, Massachusetts no verão de 1844. White relata que havia “grande entusiasmo, e ruído de gritos e palmas, e gestos e exercícios peculiares. Alguns gritavam tão alta e incessantemente como se fossem cavalos” (DICK, 1977, p. 8).

Se, para James White, o ardor espiritual visto naquele evento lhe parecia sobrecarregado de excessos físicos e emocionais, ele demonstrou ter outra opinião sobre a forma entusiástica de entoar os hinos e cânticos do Segundo Advento. A respeito de uma reunião campal realizada em Exeter, em outubro de 1842, James White descreve, em suas memórias, os cultos do Segundo Advento que motivaram o florescimento do *Advent Singing* (canto do Advento ou o canto no estilo dos cultos do Advento): “A reunião foi grande, tendas numerosas, pregava-se de forma clara e poderosa, e as

melodias do Segundo Advento possuíam um poder como nunca antes testemunhado em canções sacras” (1868, p. 72-73).<sup>81</sup>

White também comentou o que ocorreu em Litchfield Plains quando, antes de sua pregação, ele cantou os repetitivos versos do cântico “*You will see your Lord a-coming*” [Você verá o Senhor voltando]:

O leitor certamente não verá mérito poético na repetição desses versos simples. E se ele nunca ouviu a doce melodia pela qual eles [a congregação] se uniam, ele perde ao deixar de ver como uma voz pode empregá-la de modo a manter cerca de mil pessoas em silêncio quase sem fôlego. Mas é fato que havia naqueles dias um poder que foi chamado de canto do Advento [*advent singing*], tal como não se sentiu em nenhum outro. Pareceu-me que nem mãos nem pés se moveram em toda a multidão até que eu terminasse todas as palavras desta longa melodia. Muitos choraram, e o estado de sentimento foi mais favorável para a introdução dos solenes assuntos daquela noite (idem, p. 94-95).<sup>82</sup>

A ausência de “mérito poético”, que talvez decorresse da simplicidade da letra e da repetição dos versos, não parece ter prejudicado o propósito da reunião, cuja expectativa pela iminência do advento já se identificava na primeira estrofe (“*in a few more days*” – dentro de poucos dias):

“Old Churchyard,” from the *Millennial Harp*

You will see your Lord a - com - ing, You will see your Lord a - com - ing, You will see your Lord a - com - ing; While the old church - yards Hear the band of mu - sic, hear the band of mu - sic, Hear the band of mu - sic Which is sound - ing through the air.

<sup>81</sup> White, James, *Life Incidents*. Battle Creek, Michigan: Steam Press of the Seventh-day Adventist Publishing Association, 1868, p. 72-73.

<sup>82</sup> Esse cântico registra-se no *Seventh-day Adventist Hymnal* sob o número 438.

Esses versos eram cantados com a melodia de um tradicional hino reavivamentista, “*The Old Churchyard*” [O Velho Cemitério]. Às vezes, os versos originais também eram cantados pelos mileritas em reuniões realizadas nos cemitérios onde eles tinham parentes e amigos sepultados, pois acreditavam estar no lugar em que os mortos ressuscitariam para subir com eles por ocasião do Advento (CHASE, 1957, p. 205).<sup>83</sup>

A leitura até este ponto aponta para o diagnóstico de que um movimento de renovação teológica/espiritual suscita um uma nova hinologia (HUSTAD, 1991, p. 147). Observando-se que o movimento milerita-adventista conservou o legado hinológico, por vezes alterando somente o texto de cânticos conhecidos, pode-se acrescentar que o impacto dessa renovação também é capaz de reavivar ou renovar o entusiasmo das congregações.

O movimento milerita-adventista, assim como os movimentos reavivalistas surgidos desde o século XVIII, tinha caráter popular. Tratando-se de um movimento de grande afluência, fazia circular estilos musicais e poéticos de forte apelo popular. O público que acorria aos *camp meetings* era formado, em sua maioria, por pessoas de classes sociais menos abastadas, mas não desprovidas de estudiosos racionalistas e de músicos ligados à escola da música de “tradição elegante” (CHASE, 1957).

Sem ligações com movimentos reavivalistas, o músico e pedagogo Lowell Mason (1792-1872) publicou, em 1839, a coletânea de hinos *The Boston Handel and Haydn Collection of Church Music*. Em conjunto com outros músicos, como Thomas Hastings, William Bradbury e George Frederick Root, que viviam em grandes cidades norte-americanas, o projeto de Mason visava solucionar a tensão entre o gosto segundo a “tradição elegante” de parte do público protestante e os cânticos avivalistas populares. Contudo, o título da coletânea indica que tanto os hinos e salmos mais antigos quanto os cânticos de origem reavivalista foram sendo gradativamente substituídos por hinos do próprio Mason, baseados na tradição erudita europeia, ou mesmo por adaptações da melodia de peças de compositores como Handel, Haydn, Schubert, Weber, entre outros (CHASE, 1957, p. 143).

Ao passo que, entre as fileiras dos movimentos avivalistas havia menor preocupação com a origem “profana” da música, visto que “qualquer música que

---

<sup>83</sup> Ver “Anexo B1”. Na época, circulou outra versão cantada pelos irmãos Hutchinson intitulada “*The Old Granite State*”. Ao longo da canção, os Hutchinson inseriam versos sobre a liberdade e a fraternidade e, ainda, contra a bebida alcoólica, contra a guerra e contra o sistema escravagista. Cf. íntegra da letra em <<http://www.oocities.org/unclesamsfarm/songs/oldgranitestate.htm>>.

agradasse ao gosto da época, fosse qual fosse a origem, tinha probabilidade de ser adaptada a um hino”, de outro lado, notava-se a busca por uma desejada musicalidade superior, cuja fonte estaria no modelo musical erudito da Europa (id, ibid).

Não se pode, de forma conclusiva, atribuir as tensões na gestão musical eclesiástica a questões de ordem teológica. É necessário verificar o propósito (evangelístico, litúrgico) reservado à música e, também, considerar a distinção de instrução e vivência musicais observadas nas congregações religiosas. Na avaliação de Pierre Bourdieu, os diferentes gostos musicais não remetem unicamente a “preferências últimas e inefáveis, mas a diferenças no modo de aquisição da cultura musical” (1990, p. 178).

Joshua V. Himes (1805-1895), pastor da Primeira Igreja Cristã de Boston e um dos principais colaboradores de William Miller, foi o editor e compilador do hinário *The Millennial Harp, or Second Advent Hymns*, de 1843. No prefácio, Himes se mostra consciente da tensão entre o gosto musical popular e o gosto musical de classes mais intelectuais:

Estamos cientes da dificuldade de adequar o gosto de todas as classes quanto a composições musicais e devocionais; a maior diversidade possível para este fim, o que é consistente com a natureza do trabalho em que estamos envolvidos, deve ser permitida. Alguns de nossos hinos, que podem ser rejeitados pelos mais intelectuais, e para os quais nós mesmos nunca demonstramos nenhuma grande parcialidade, têm sido os meios de alcançar, para o bem, os corações daqueles que, provavelmente, não seriam de outra forma afetados; e, como nosso objetivo, como o do apóstolo [Paulo], é salvar os homens, não devemos hesitar em usar todos os meios lícitos que prometem “salvar alguns” (HIMES, 1843, p. 2).<sup>84</sup>

Segundo a visão de Himes, provavelmente compartilhada pela liderança milerita, a maior sofisticação musical e poética não seria capaz de envolver a grande parcela de adeptos e de futuros conversos despreocupada com a origem e a “boa” qualidade de métrica e de poesia.

Desse modo, a continuidade do pensamento musical wesleyano de facilidade melódica e poética e de um evangelismo dirigido às massas, aliada à urgência da missão evangelística cujo fim estava agendado para os anos seguintes, denota um senso de pragmatismo que estabelecia que os fins de conversão não reprovavam determinados

---

<sup>84</sup> Disponível em <<http://www.iamaonline.com/history/EarlySDA%20musicArticle2.htm>>. Acesso em 04 abr. 2013.



meios musicais. Nesse caso, os fins tinham a ver com o próprio fim da história humana e o juízo final.

O hinário *The Millennial Harp* favorecia o repertório relacionado com a temática preferencial do movimento adventista, como se nota desde seu subtítulo: *Second Advent Hymns; designed for meetings on the second coming of Christ* [Hinos do Segundo Advento; designado para as reuniões da segunda vinda de Cristo].

De acordo com essa proposta, *The Millennial Harp* apresenta uma seção dedicada especialmente ao tema do Segundo Advento denominada “*The New Jerusalem*” [A Nova Jerusalém], com subseções como “*The midnight cry*” [O clamor da meia-noite], “*The alarm*” e “*The desire of the Bride*” [O desejo da Noiva]. O prólogo dessa seção anuncia que:

Os crentes na proximidade do segundo advento do Senhor Jesus Cristo têm sentido a necessidade de um repertório de hinos e cânticos espirituais, que esteja em acordo com sua visão do advento e do reino glorificado de Cristo. A fim de atender a essa demanda, os hinos a seguir foram cuidadosamente selecionados de vários autores, na Europa e na América. Os compiladores tomaram a liberdade de os alterar e os abreviar, quando assim exigido (id, ibid).

O entusiasmo gerado pela proximidade do evento que aguardavam parece ter encontrado nos cânticos do Advento um elemento propulsor da maneira mais viva de se cantar. Joseph Bates, outro futuro pioneiro do adventismo do sétimo dia, relatou o que viu em uma das reuniões campais do Advento:

No domingo, julgou-se que havia 10 mil pessoas no acampamento. A pregação clara, pesada e solene da segunda vinda de Cristo, e as fervorosas orações e o canto animado dos novos hinos do Segundo Advento, acompanhados pelo Espírito de Deus vivo, enviou emoções tais através do acampamento, que muitos gritavam de alegria em voz alta (BATES, 1868, p. 265).<sup>85</sup>

As reuniões campais adventistas se encerravam, costumeiramente, com uma cerimônia de despedida chamada “*the parting*” (a separação). Convictos de que o mundo não chegaria até o ano de 1845, os frequentadores dessas reuniões entoavam um

---

<sup>85</sup> BATES, Joseph, *The Autobiography of Elder Joseph Bates*. Battle Creek, Michigan: Steam Press of the Seventh-day Adventist Publishing Association, 1868, p. 265.

cântico adequado à ideia de despedida momentânea e reunião eterna num futuro próximo: “Never Part Again” (DICK, 1977, p. 10).<sup>86</sup>

198

NEVER PART AGAIN. C. M.

Chorus.

1. Je - ru - sa - lem, my happy home, Oh how I long for thee! We're marching thro' Emmanuel's ground; Oh, there we shall with Jesus dwell, And  
When will my sorrows have an end! Thy joys, when shall I see! } We soon shall hear the welcome trumpet sound.—

2. Jesus, my Lord, to glory's gone; Him will I go and see; } We're marching, &c.  
And all my brethren, here below, Will soon come after me. }

3. Reach down, O Lord, thine arm of grace, And cause me to ascend } We're marching, &c.  
Where congregations ne'er break up, And Sab-baths never end. }

Pia. For.

nev - er part a - gain: What, nev-er part a-gain? No, never part a-gain, No, never part a-gain, No, nev-er part again: Oh, there we shall with Jesus dwell, And nev - er part a - gain.

We are marching through Immanuel's ground,  
We soon shall hear the trumpet sound,  
And soon we shall with Jesus reign,  
And never, never part again;  
What, never part again?  
No, never part again.  
For soon we shall with Jesus reign,  
And never, never part again.<sup>87</sup>

Enquanto uma parte da população adería ao grupo milerita, outra parte não se deixou levar pelo tom alarmista das pregações sobre o fim do mundo. Para os mais céticos, o milerismo e sua ideia de destruição iminente estava na contracorrente do

<sup>86</sup> O artigo de E. N. Dick (1977) foi escrito com informações extraídas de, entre outros, Isaac C. Wellcome, *The history of the Second Advent movement* (Yarmoth, Mc, 1879); James White, *Life Incidents* (Battle Creek, Michigan: Seventh-Day Adventists Publishing Associations, 1868), e também, de periódicos da época do movimento milerita, como *Advent Herald* (fev. 1843-out. 1844) e *Midnight Cry* (nov. 1842-nov. 1844). Ver a seção “Selected Sources” do artigo mencionado.

<sup>87</sup> A partitura deste cântico foi extraída do hinário *The Southern Harmony* (1835, p. 472). Este cântico está no Hinário Adventista do Sétimo-Dia (1995) sob o nº 565: “Oh! Nunca Separar!”. O autor da melodia é Isaac Watts. O refrão está assim traduzido neste hinário: “Marchamos para a terra além / E vamos a Jerusalém / Iremos com Jesus reinar / E nunca mais nos separar / Oh, nunca separar? / Não, nunca separar! / Oh, nunca separar? / Não, nunca separar! / Iremos com Jesus reinar / E nunca mais nos separar!”

notável progresso da civilização.<sup>88</sup> Para os mais irônicos, o agendamento de novas datas para o juízo final era motivo de sátira, inclusive em forma de canções:

Oh dear! Oh dear! What shall we do  
In eighteen hundred and forty-two?  
Oh dear! Oh dear! Where shall we be  
In eighteen hundred and forty-three?  
Oh dear! Oh dear! We shall be no more  
In eighteen hundred and forty-four.<sup>89</sup>

Nas semanas que precederam o dia marcado para o Advento, 22 de outubro de 1844, a certeza do cumprimento do que entendiam ser uma profecia bíblica levou várias pessoas a pedir demissão de seus postos de trabalho e a desfazer-se de propriedades. Os locais de concentração milerita, como templos ou salões residenciais, reuniam muita gente que buscava a reparação de seus erros e pecados. Ao mesmo tempo, algumas reuniões foram canceladas devido à brutalidade de seus opositores em Boston, Nova York e Filadélfia (SCWAHRZ; GREENLEAF, 2009, p. 49).

No entanto, o dia inteiro se passou, Cristo não veio e cerca de 100 mil pessoas ficaram desapontadas. Hiram Edson, um dos mileritas que também viria a ser co-fundador do Adventismo do Sétimo Dia, relata a experiência traumática do que ficou conhecido na história do adventismo como Grande Desapontamento: “Nossas mais acariciadas esperanças e expectativas foram destruídas, e tal espírito de lamento veio sobre nós como eu nunca experimentei antes. Parecia que a perda de todos os amigos terrestres não teria tido nem comparação” (SCHWARZ; GREENLEAF, 2009, p. 49-50).

Alguns dos futuros líderes dos adventistas do sétimo dia, como James White e sua futura esposa Ellen Harmon, eram metodistas que haviam aderido ao movimento milerita. Apesar do trauma do Grande Desapontamento, ex-adeptos do milerismo não se tornaram descrentes no segundo advento de Cristo. Para eles, a data ainda era profética, sua interpretação é que estaria equivocada.

Enquanto William Miller e outros adeptos ainda aguardariam a vinda de Cristo pelos três anos seguintes, e outros seguidores interpretavam o evento em termos

---

<sup>88</sup> Ver Ruth Alden Doan, “Millerism and Evangelical Culture”, in NUMBERS; BUTLER, 1987, p. 118-135.

<sup>89</sup> *Apud* BULL; LOCKHART, 2007, p. 2. Citação extraída de Lucy Larcom, *A New England girlhood, outlined from memory*. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1889, p. 249. Uma tradução livre dos versos citados seria: “Ó querida(o), o que nós faremos em 1842? Ó querida(o), onde estaremos em 1843? Ó querida(o), já não existiremos em 1844”.

espiritualizadores, isto é, que o advento não era físico, mas somente espiritual, outro grupo reinterpretou o episódio em novo contexto bíblico. Em outubro de 1844, segundo viriam a crer os adventistas, começara o julgamento celestial dos seres humanos. Naquela data, Cristo assumira funções de Sumo Sacerdote numa espécie de santuário no céu. Esse santuário seria real e literal como aquele construído nos tempos do Antigo Israel, segundo a narrativa bíblica. A senha decodificadora do recém-formado grupo de adventistas era o significado das atividades sacerdotais no santuário terrestre recontextualizado para as atividades sacerdotais de Cristo em um santuário celestial.<sup>90</sup>

Segundo essa interpretação, o trabalho de intercessão e investigação dos pecados humanos desempenhada por Cristo em função sacerdotal se antecipava ao segundo advento, então procrastinado para uma data desconhecida para os seres humanos.

Outra faceta desse grupo de adventistas pós-mileritas foi a transição gradual do milerismo para o sabbatismo. A observância do sétimo dia da semana, o sábado, foi interpretada como um ato do cumprimento da lei de Deus prevista nos Dez Mandamentos. Assim, a crença no papel de Cristo no santuário celestial, a guarda do sábado e a expectativa pelo segundo advento configurariam o eixo doutrinário dos adventistas do sétimo dia por ocasião de sua organização formal em 1863. Até então, os líderes resistiam à institucionalização eclesiástica.

### **3.2 Adventismo do Sétimo Dia: configuração teológica e musical**

Muitos adventistas contemporâneos, devido ao conceito comum da salvação pela graça por meio da fé, se consideram descendentes da Reforma segundo Martinho Lutero e João Calvino. Contudo, é mais seguro certificar que o adventismo está mais associado à chamada Reforma Radical empreendida pelos anabatistas, visto que o adventismo pós-milerita reunia a teologia anabatista derivada da Reforma e a mentalidade restauracionista das ramificações protestantes dos movimentos religiosos anglo-saxões.

Para os anabatistas, o conceito de *sola scriptura* (somente a Bíblia), desenvolvido pelos reformadores, não havia avançado o suficiente e, assim, eles

---

<sup>90</sup> Para um resumo da compreensão dos pioneiros adventistas sobre o “santuário”, ver SCHWARZ e GREENLEAF, 2009, p. 60; para um aprofundamento da teologia adventista sobre o santuário, ver Ángel Manuel Rodríguez, “Santuário”, in DEDEREN (*Tratado de Teologia*), 2011, p. 421-466; para uma contextualização da doutrina do santuário no adventismo, ver KNIGHT, 2005, p. 61-66.

rejeitaram a tradição do batismo infantil, a formulação de um credo e o sustento estatal das atividades eclesiásticas.

O restauracionismo, também chamado de primitivismo devido a sua proposta teológica de uma igreja contemporânea modelada na igreja cristã do I século D.C., permeou a consciência evangélica norte-americana no início do século XIX.<sup>91</sup> Esse viés conceitual gerou igrejas que buscavam comprovações textuais bíblicas antes de adotarem um ponto doutrinário. A mentalidade racionalista e restauracionista se fazia notar, inclusive, nas advertências alarmistas do milerismo, visto que se tratava de um movimento baseado em complexa aritmética, revisionismo histórico e crença no advento, sendo esta última uma doutrina fortemente defendida pelos primeiros cristãos.

Essas características reformadoras e restauracionistas estão nas raízes teológicas do adventismo. Além delas, George R. Knight acrescenta outras quatro orientações teológicas que cooperaram para formar o pensamento adventista do sétimo dia nos anos que precederam a institucionalização da igreja.<sup>92</sup>

Em primeiro lugar, os primeiros líderes do adventismo, como James White, Joshua Himes e Joseph Bates, haviam sido membros da igreja da Conexão Cristã, um grupo religioso de origem metodista que partilhava o espírito restauracionista de retorno à prática cristã do tempo dos apóstolos. No plano doutrinário, a Conexão Cristã era antitrinitariana e enfatizava a obediência irrestrita, posições defendidas pelos adventistas pioneiros e que só seriam modificadas ou atenuadas no final do século XIX. No plano social, a denominação era antiescravista e pró-temperança. White, Himes e Bates participaram do movimento milerita, ao passo que Bates introduziu o sábado do sétimo dia da semana como uma doutrina fundamental a ser restaurada antes do retorno de Cristo.

Além de práticas derivadas do anabatismo e da mentalidade restauracionista, uma terceira base do pensamento teológico adventista viera do Metodismo por meio de Ellen G. White, que frequentara a Igreja Metodista Episcopal antes de também experimentar o Grande Desapontamento milerita-adventista.

Em contraste com o legado do calvinismo e do puritanismo do período colonial norte-americano, que sustentavam a exclusividade do sacrifício de Cristo para os eleitos

---

<sup>91</sup> Aqui, Restauracionismo é entendido como um retorno às práticas e crenças da igreja cristã como descrita no Novo Testamento. Outra definição refere-se à crença no retorno a um estado prévio de bem-estar, o qual pode derivar tanto da ideia de redenção final como do conceito de salvação universal (ERICKSON, 2011, p. 171).

<sup>92</sup> A descrição dessas orientações deve bastar aos capítulos “O adventismo não nasceu no vácuo” e “O que é adventista no adventismo? (1844-1885)”, in KNIGHT, 2005, p. 28-36 e 55-90.

predestinados, o metodismo wesleyano ressaltava o conceito de livre-arbítrio e propagava ideias como o trabalho do Espírito Santo na conscientização do indivíduo acerca do pecado e da salvação e a possibilidade da apostasia espiritual de um adepto.

A noção de livre-arbítrio repercutia a mentalidade norte-americana que se construiu em torno do individualismo, da vontade pessoal e do *self-made man*. Para Knight, a aceitação pessoal da “salvação mediante a fé responsiva ao Espírito Santo de Deus” fazia sentido numa nação que experimentava os apelos reavivalistas para conversão e consagração individuais (2005, p. 31-32).

Outra marca do metodismo que influenciou a teologia dos primeiros adventistas do sétimo dia foi o conceito de santificação. Na visão wesleyana, a santidade cristã não se traduzia em perfeição plena (impecabilidade) ou monasticismo, mas sim em um processo de desenvolvimento crescente do caráter. Ellen White introduziu no adventismo os conceitos metodistas de santificação e perfeição segundo a interpretação que John Wesley fez da teologia do apóstolo Paulo. Desse modo, o adventismo adotou uma teologia que integrava a justificação pela fé e a santificação do caráter, a obediência à lei por meio de um relacionamento de fé (idem, p. 183).

Não obstante, a defesa adventista do sábado, muitas vezes, contribuiu para que a igreja se tornasse mais conhecida pela obediência à lei do que pela apologia da salvação pela graça divina.

Uma quarta influência no espírito do adventismo dos pioneiros era a mentalidade racionalista baconiana. É de se perguntar o que uma denominação cristã com crenças em atividades espirituais e sobrenaturais pode ter herdado do método indutivo de Francis Bacon (1561-1626). De fato, a filosofia baconiana permeava o pensamento milerita no sentido de que o estudo racional e comparativo da Bíblia seria capaz de elucidar e dar lógica aos tópicos doutrinários. A racionalidade matemática e histórica, aliada à compreensão da Reforma de que a Bíblia é autoexplicativa, concedia ares científicos ao milerismo numa época em que o intelectualismo era compartilhado pela mentalidade religiosa norte-americana.

Os Discípulos de Cristo, que fundaram o *Bacon College* em Kentucky, em 1836, desenvolveram uma versão bastante popular da filosofia baconiana. O líder da seita era Alexander Campbell, que defendia que a fé era baseada na “Experiência”, ao contrário do ceticismo, baseado na “Suposição”. Campbell tinha interesse em profecias bíblicas e foi justamente Joshua Himes que o apresentou ao público milerita em Boston (ARTHUR, 1961, p. 12).

As pregações de William Miller e Joshua Himes, mais próximos das camadas populares, e de reavivalistas como Charles Finney, que se dirigia a classes mais abastadas, eram construídas na relação de um trecho bíblico com outro e apresentavam uma faceta científica com o intuito de demonstrar que a profecia se cumpria rigorosamente no tempo histórico. Miller e Himes procuravam ressaltar a metodologia científica de seus estudos e incentivavam os seguidores a buscar a comprovação de sua teoria ou proceder a outros cálculos pessoais (BOYER, 1992, p. 83-84).

Quando o Advento não ocorreu nem em 1843 nem em 1844, os futuros adventistas do sétimo dia não abandonaram completamente seus cálculos, mas promoveram uma revisão de suas conclusões. No que viria a se tornar uma prática comum, a adoção de cada novo ponto doutrinário passaria por extensa investigação e debate nos locais de reunião e reconfiguração do pensamento adventista. A natureza moderna da investigação racional e sistemática passou a fazer companhia à natureza sobrenatural e antimoderna da ideia do advento divino. Ao abster-se de previsões cronológicas exatas, o Adventismo do Sétimo Dia preparou “novas gerações de americanos para aguardarem com ansiedade um iminente fim dos tempos” (ARMSTRONG, 2009, p. 133).

Por fim, uma quinta orientação prevalecente na esfera protestante norte-americana da metade do século XIX a impactar o Adventismo foi a influência puritana. Na visão puritana, a Bíblia era a autoridade e os cristãos tinham a obrigação de obedecer a seus preceitos. Os Dez Mandamentos mereciam severa observância, incluindo-se o sábado. Não se tratava do sábado bíblico do sétimo dia, já observado por igrejas como a dos batistas do sétimo dia, mas do sábado da tradição católica e da tradição da Reforma, o domingo. Além disso, o descanso no sábado era considerado um “sinal permanente” de lealdade a Deus (SOLBERG, 1977, p. 37).

Para os puritanos, o sabatismo implicava fidelidade a Deus e alteração da conduta cotidiana. Com vistas a reformar a sociedade, os grupos puritanos dominantes buscaram legislar sobre a fidelidade pactual com Deus por meio de leis dominicais estaduais que proibiam o comércio e o trabalho aos domingos. Em meados do século XIX, as chamadas “leis dominicais” gerariam controvérsias e até prisões de sabatistas, o que fortaleceria a convicção escatológica adventista de que sua igreja era o grupo remanescente perseguido pela união dos poderes civil e religioso (SCHWARZ; GREENLEAF, 242-244; 444-451).

Segundo George Knight, a compreensão puritana sobre a santidade do descanso semanal repercutiu no pensamento evangélico do século XIX, o que “chamou a atenção dos primeiros adventistas sabatistas para a importância do sábado” e ainda “proveu-lhes uma base para interpretar o conflito escatológico relacionado à observância dos mandamentos de Deus mencionado em Apocalipse 12:17 e 14:12” (2005, p. 35).<sup>93</sup>

Em suma, o anabatismo, o restauracionismo, o metodismo wesleyano, uma versão popular da filosofia baconiana e o puritanismo estiveram na base da mentalidade e do posicionamento doutrinário do Adventismo do Sétimo Dia. A combinação entre santidade puritana e escatologia adventista é fruto das orientações teológicas e filosóficas provenientes do contexto religioso originário dos pioneiros do Adventismo do Sétimo Dia e que colaboraram para a fundamentação teológica de seus primeiros anos.

Retomo, então, a pergunta já enunciada nesta tese: como se realizou musicalmente o encontro entre experiência metodista/puritana e expectativa adventista?

É possível identificar a noção de santidade pessoal e os apelos relacionados ao segundo advento no repertório selecionado para o cântico congregacional. Líderes adventistas como James White e Uriah Smith, assim como Joshua Himes havia feito no processo de compilação do hinário milerita *The Millennial Harp*, também iriam editar hinários para o incipiente movimento adventista sabatista.

James White é descrito como um evangelista que também valorizava o papel da música nos encontros religiosos e na vida cotidiana dos cristãos. Não raro, ele se dirigia até o púlpito caminhando pelo corredor central do local de reuniões e batendo na sua Bíblia enquanto entoava os versos “*You will see your Lord a-coming, you will see your Lord a-coming, you will see your Lord a-coming, in a few more days*”,<sup>94</sup> ou “cantando vigorosamente um hino bem conhecido” (SCHWARZ; GREENLEAF, 2009, p. 75).

O fato de que James White participara de um grupo vocal familiar, e de que seu pai, por algum tempo, chegou a atuar como professor de canto, pode ter influenciado seu envolvimento regular com a prática musical.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Apocalipse 12:17: “E o dragão irou-se contra a mulher, e foi fazer guerra ao remanescente da sua semente, os que guardam os mandamentos de Deus, e têm o testemunho de Jesus Cristo”; 14:12: “Aqui está a paciência dos santos; aqui estão os que guardam os mandamentos de Deus e a fé em Jesus”.

<sup>94</sup> Spicer, William A. *Pioneer days of Adventist movement*, p. 147.

<sup>95</sup> Há um relato de que, no outono de 1843, James White, seu pai, e duas de suas irmãs participaram da *Maine Eastern Christian Conference*, a ser realizada na cidade de Knox. Na noite que passaram numa taverna, o proprietário e seus convidados ouviram o *White Second Advent Quartet* (Quarteto White do Segundo Advento) cantando músicas sobre a vinda de Cristo. Dorothy Eaton Watts, *Sabbath School Program Planner*, Book 4 (Review and Herald Publishing Association, s/d), 110 páginas.



O repertório da primeira coletânea musical dos adventistas sabatistas, editada em 1849 por James White, indica os pontos enfatizados pela teologia que iriam constar nas temáticas de hinários posteriores. Dos 53 cânticos, 27 abordam temas escatológicos e, destes, 13 falam especificamente do segundo advento. As letras dos demais cânticos também fazem menção ao advento, incluindo aqueles que aludem ao indivíduo cristão como peregrino em terra estranha (nº 15: “*The world is not my home*”, nº 19: “*I’m a traveller*”, nº 36: “*A pilgrim and a stranger*”).

Segundo Spalding, alguns autores, boa parte deles anônimos, cultivaram o conteúdo da escatologia adventista (1962, p. 133). Outros, como Mary S. B. Dana, trataram da vida terrena do peregrino. O peregrino, como na alegoria escrita por John Bunyan, é o indivíduo que “sente-se estrangeiro na Terra, de modo que seu viver é um penoso caminhar para a pátria celestial” (MENDONÇA, 2008, p. 342).

I'm a pilgrim, and I'm a stranger,  
I can tarry, I can tarry but a night;  
Do not detain me, for I am going  
To where the fountains are ever flowing.<sup>96</sup>

A noção de “igreja remanescente” comparece nesta primeira coletânea por meio dos cânticos de nº 10, “*Restitution*” (a 1ª estrofe alude ao grupo remanescente), e nº 30, “*Little Flock*” (Pequeno rebanho).

A apologia de doutrinas peculiares é observada nos três cânticos sobre o sábado e no hino “*Washing Feet*”, que aborda o rito do lava-pés que precede a cerimônia da Ceia do Senhor.<sup>97</sup>

As igrejas adventistas pioneiras não dispunham de instrumentos musicais. Em suas reuniões, e conforme a tradição vocal protestante nos Estados Unidos, os hinos eram cantados em uníssono e, outras vezes, cantados a duas ou quatro vozes da harmonia. Naquele período inicial, havia poucos compositores, entre eles, Uriah Smith e sua irmã, Annie Smith. Desse modo, a seleção musical dos primeiros hinários

---

<sup>96</sup> Tradução livre: “Eu sou um peregrino, e eu sou um estranho / Eu posso demorar, posso demorar, mas só uma noite / Não me detenhas, porque eu vou / Para onde as fontes estão sempre fluindo”.

<sup>97</sup> A lavagem dos pés era uma prática dos tempos bíblicos em que um anfitrião estaria prestando honra especial a seus convidados se lavasse pessoalmente os pés dos visitantes. Na passagem conhecida como Última Ceia (João 13:1-17), Jesus lavou os pés dos discípulos como sinal de humildade (ver ERICKSON, 2001, verbete “Lavagem dos pés”). No Adventismo do Sétimo Dia, o lava-pés também é visto como oportunidade para reconciliação entre seus adeptos. A prática antecede a Ceia do Senhor (*Manual da Igreja Adventista do Sétimo Dia*, 2011, p. 125, 128).

adventistas incluía cânticos evangélicos conhecidos de outras denominações e hinos compostos especialmente para as congregações adventistas.

Muitas vezes, os textos originais dos cânticos evangélicos foram alterados com o fim de enunciar as doutrinas específicas do adventismo e a ênfase na Segunda Vinda. Em certo sentido, as versões com letras particularmente adventistas de melodias amplamente evangélicas parecem denotar dois fatos: o primeiro, musical: a discordância dos adventistas em relação ao protestantismo majoritário da segunda metade do século XIX era textual e não rítmico-melódica; o segundo, teológico: a distinção de suas crenças situava-se numa base de crenças comuns com o protestantismo de sua época.

As letras dos cânticos comunicavam as doutrinas enfatizadas pelo Adventismo do Sétimo Dia, como o sábado e a iminência do retorno de Cristo, o que pode ser visto como resultado da ênfase dos pioneiros na obediência à lei bíblica e na expectativa do advento.

Se as doutrinas do Sábado e do Advento tinham destaque entoação coletivas dos adventistas, outra crença peculiar também mereceu a abordagem musical. “*He Sleeps in Jesus*” [Ele dorme em Jesus] é um poema de Annie R. Smith que presta homenagem ao irmão mais velho de Ellen White, Robert F. Harmon, que morreu de tuberculose aos 27 anos de idade. O texto descreve a interpretação adventista a respeito do estado dos mortos, e foi publicada como hino com partitura em 1855.<sup>98</sup>

Essa dupla ênfase se fazia notar a partir do título da coletânea de 1849: *Hymns for God's Peculiar People, that keep the Commandments of God and the Faith of Jesus* [Hinos para o peculiar povo de Deus, que guarda os Mandamentos de Deus e a Fé de Jesus]. Tratava-se de um hinário pequeno de 48 páginas onde constavam 53 hinos.<sup>99</sup>

O título do hinário pode ser considerado uma referência a dois aspectos que iriam permear a mentalidade teológica dos adventistas: o senso de excepcionalidade e o senso de exclusividade. A autoidentificação adventista como um grupo cristão peculiarmente distinto resultava de crenças que os colocavam em desacordo com a maioria dos protestantes, principalmente a conservação da pregação escatológica pós-1844 e a interpretação singular das profecias contidas nos livros de Daniel e Apocalipse. Essas características formariam o conceito de povo remanescente, isto é, de um pequeno grupo de pessoas que se mantinham obedientes às determinações divinas prescritas

---

<sup>98</sup> O poema foi publicado pela primeira vez em 1853.

<sup>99</sup> Cf. Anexo A1. James White editou cinco hinários entre 1849 e 1861, sempre agregando novos cânticos, sendo que o último incluía 468 hinos.

como marcas de um grupo que vivenciaria o tempo do fim. Esse conceito pode ter gerado uma imagem de exceção, sendo essa excepcionalidade um motivo de aberturas argumentações contra o Adventismo.

O senso de exclusividade, proveniente da compreensão de que a salvação seria concedida aos que se mantivessem “fiéis à lei de Deus e à fé de Jesus”, complementava o caráter distintivo do corpo doutrinário dos adventistas. Ainda que as crenças protestantes mais básicas fossem observadas pelos Adventistas do Sétimo Dia, a disparidade de suas doutrinas enfatizadas seria suficiente para atrair tanto a adesão de novos fiéis quanto disputas inconciliáveis.

O fato de que a maioria de suas crenças cristãs básicas eram as mesmas que as de outros protestantes evangélicos fez pouca diferença, desde que algumas de suas doutrinas eram tão obviamente diferentes. Tudo isso contribuiu para os sentimentos distintos expressos em muitos de seus hinos (HOOPER; WHITE, 1988, p. 20).

Os títulos de hinários posteriores revelam um senso semelhante de excepcionalidade e exclusividade: *Advent and Sabbath Hymns*, de 1952, e *Hymns for those who keep the Commandments of God and the Faith of Jesus*, de 1855, o qual foi a primeira coletânea adventista a incluir letra e notação musical (partitura), e cujo título confirma a interpretação distintiva do trecho bíblico de Apocalipse 14:12.<sup>100</sup>

Em 1869, seis anos após a formalização institucional dos adventistas, a igreja publicou seu primeiro hinário oficial: *Hymns and Tunes for those who keep the Commandments of God and the Faith of Jesus*.<sup>101</sup> Este hinário listava 536 cânticos e incluía partituras que serviam de orientação para a congregação e o dirigente musical do culto. Mais uma vez, o longo título era bastante eloquente com relação aos aspectos distintivos da crença adventista do sétimo dia.

O hinário de 1869 era dividido por seções, entre elas:

Culto Público: nº 1 a nº 46 (hinos de exaltação da soberania e realeza divinas)

Bíblia: nº 47 a 63 (apologia da veracidade e atualidade da mensagem bíblica)

Sábado: nº 64 a nº 104

Batismo: nº 150 a nº 162

---

<sup>100</sup> Os capítulos 12 a 14 do livro de Apocalipse estão no cerne da teologia escatológica adventista: “Aqui está a paciência dos santos; aqui estão os que guardam os mandamentos de Deus e a fé em Jesus” (14:12). Ver LARONDELLE (2011).

<sup>101</sup> Cf. Anexo A2. O termo *Hymns*, em geral, refere-se aos textos, isto é, a letra do cântico. *Tunes* refere-se às melodias utilizadas para se cantar um ou mais daqueles textos.

Ceia do Senhor: nº 174 a nº 190

Funeral: nº 230 a nº 261

Esperando por Cristo: nº 262 a nº 303

Segundo Advento: nº 304 a nº 327

Juízo: nº 328 a nº 343

Reino de Deus: nº 344 a nº 365

Devoção Familiar: nº 483 a nº 499

O hinário oficial era constituído também por cânticos conhecidos das demais igrejas evangélicas norte-americanas: “*Rock of Ages*” (nº 188), “*At the Cross*” (nº 394), “*What a friend we have in Jesus*” (nº 422), “*All hail the power of Jesus’ name*” (nº 509). Há, ainda, um texto sobre a volta de Cristo com melodia do compositor barroco G. F. Handel (“*Joy to the world*” – nº 311) e outro texto sobre fé para cantar com a melodia de *Adeste Fideles* (“*How firm a foundation*” – nº 188).<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> No HASD (1996), os hinos mencionados constam, respectivamente, com os títulos: “Rocha Eterna” (nº 195), “A Revelação da Cruz” (nº 540), “Oh! Que Amigo em Cristo Temos!” (nº 420), “Saudai o Nome de Jesus” (II) nº 72), e “Que Firme Alicerce” (nº 164). A versão de “*Joy to the World*” não consta no HASD. A partitura de *Joy to the World* foi extraída de *The United Methodist Hymnal* (n. 246), letra de Isaac Watts e arranjo vocal de Lowell Mason.

## Joy to the World

1. Joy to the world, the Lord is come!  
 2. Joy to the world, the Sav - ior reigns!  
 3. No more let sins and sor - rows grow,  
 4. He rules the world with truth and grace,

Let earth re - ceive her King; let  
 Let all their songs em - ploy; while  
 nor thorns in - fest the ground; he  
 and makes the na - tions prove the

ev - ery heart pre - pare him room,  
 fields and floods, rocks, hills, and plains  
 comes to make his bless - ings flow  
 glo - ries of his righ - teous - ness,

WORDS: Isaac Watts, 1719 (Ps. 98:4-9)

MUSIC: Arr. from G. F. Handel, 1741, by Lowell Mason, 1848

ANTIOCH

CM with Repeat

Os primeiros versos de “How Firm a Foundation”, como registrado no hinário adventista norte-americano *The Church Hymnal* (1941) e, a seguir, trechos iniciais do cântico de natal “Adeste Fideles”:

I. How firm a foun-da-tion, ye saints of the Lord,

is laid for your faith in his ex - cel-lent Word!

A - des - te, fi - del - es, Lau - ti trium - phan - tes, Ven -  
 Can - tet nam: hym - nos Cho - rus ang - el - or - um; Can -  
 Er - go qui na - tus di - e ho - di - er - na le -

- i - te, sea - i - te lu - Beth - le - hem,  
 - tet nam: an - la - eae - les - ti - um;  
 - an - ti - hú - si - t glo - ri - a

O hinário *Hymns and Tunes* também contempla o tema do arrependimento e conversão. Alguns hinos reforçavam uma das cenas comuns das igrejas evangélicas que convidavam, de maneira ostensiva, o indivíduo para sair de seu assento e tomar lugar no “banco dos penitentes” (*mercy seat*), localizado próximo ao púlpito do templo, como demonstração pública de arrependimento. A primeira estrofe de um desses hinos (nº 120) narra a experiência pessoal de um indivíduo que estaria em busca de perdão divino:

I seek the mercy seat  
 Where Thou dost answer prayer  
 There humbly fall before Thy feet  
 For none can perish there<sup>103</sup>

A sequência de hinários adventistas publicados após 1844 reproduzia uma transição litúrgico-musical que ocorria no âmbito do protestantismo norte-americano no século XIX. O movimento de despertar religioso surgido desde o século XVIII, permeado por menor conteúdo doutrinário e maior estímulo à conversão individual, apelo emocional, profetismo e escatologia milenarista, e situado primordialmente nas áreas rurais e nas pequenas cidades, pode estar na causa da alteração musical e poética promovida na hinódia evangélica.

Nessa perspectiva, o estilo litúrgico-musical da salmodia dos pioneiros do protestantismo nos Estados Unidos e a renovação musical empreendida pelo compositor cristão Isaac Watts, foram sendo gradualmente substituídos por cânticos musicalmente

<sup>103</sup> Tradução livre: Eu busco o assento da misericórdia [“banco dos penitentes”] / Onde Tu respondes à oração / Lá humildemente caio aos Teus pés / Pois ninguém perece ali

baseados em baladas típicas das áreas rurais e nos cânticos evangelísticos dos *camp meetings* (HOOPER; WHITE, 1988, p. 20).

O estilo melódico das baladas e peças para banjo e violino, que faziam parte da tradição oral da música daquelas regiões e eram frequentemente pentatônicas, foi sendo transferido para o campo musical religioso. Em coletâneas como *The Southern Harmony* (1835), que continha hinos e cânticos utilizados em escolas de canto (*singing schools*), igrejas e encontros sociais, muitas peças eram baseadas na tradição melódica da música anglo-céltica de tradição oral (HAMM, 1983, p. 268).

O estilo típico dessa tradição é a melodia registrada na coletânea como “*New Britain*”, mais conhecida como “*Amazing Grace*”:<sup>104</sup>

“New Britain,” from *The Southern Harmony*

1 Amazing grace! (how sweet the sound) That saved a wretch like me! I once was lost, but now am found, Was blind, but now I see

2 'Twas grace that taught my heart to fear, And grace my fears relieved: How precious did that grace appear, The hour I first believed!

3 Through many dangers, toils, and snares, I have already come; 'Tis grace has brought me safe thus far, And grace will lead me home.

4 The Lord has promised good to me, His word my hope secures; He will my shield and portion be, As long as life endures.

5 Yes, when this flesh and heart shall fail, And mortal life shall cease, I shall possess, within the veil, A life of joy and peace.

6 The earth shall soon dissolve like snow, The sun forbear to shine; But God, who call'd me here below, Will be for ever mine.

<sup>104</sup> A partitura nesta página, com o título “New Britain”, encontra-se na coletânea *The Southern Harmony* (1835). In: Gilbert Chase, *America's music* (1957, p. 183). A partitura na página seguinte, já com o título “Amazing Grace” (In: *Lift Up Your Hearts: psalms, hymns, and spiritual songs*, 2013, p.762)

1 A - maz - ing grace— how sweet the sound— that  
 2 'Twas grace that taught my heart to fear, and  
 3 The Lord has prom - ised good to me, his

saved a wretch like me! I once was lost, but  
 grace my fears re - lieved; how pre - cious did that  
 word my hope se - cures; he will my shield and

now am found, was blind, but now I see.  
 grace ap - pear the hour I first be - lieved!  
 por - tion be as long as life en - dures.

4 Through many dangers, toils, and snares  
 I have already come;  
 'tis grace hath brought me safe thus far,  
 and grace will lead me home.

5 When we've been there ten thousand years,  
 bright shining as the sun,  
 we've no less days to sing God's praise  
 than when we'd first begun.

*For an alternate arrangement see 670*

Words: st. 1-4 John Newton, 1779, st. 5 *A Collection of Sacred Ballads*, 1790, P.D.

Music (NEW BRITAIN 8.6.8.6): *Virginia Harmony*, 1831; adapt. and harm. Edwin O. Excell, 1900, P.D.



Outras coletâneas, como *The Sacred Harp* (1844), mantiveram o antigo estilo melódico das colônias da Nova Inglaterra e o estilo pentatônico das baladas rurais/anglo-célticas.<sup>105</sup> Mas, a disseminação da reforma musical empreendida por professores e músicos como Lowell Mason e Thomas Hastings reencenaria o conflito de gosto musical nas igrejas norte-americanas.

A introdução da coletânea publicada por Jesse B. Aikin em 1846, *The Christian Minstrel*, expressa o desejo de substituir as pobres publicações “fornecidas às igrejas, especialmente do sul e do oeste” com conteúdos extraídos de obras “aprovadas e científicas” de autores ingleses, alemães e americanos (HAMM, 1983, p. 272).<sup>106</sup> Não por coincidência, nessa coletânea, há mais cânticos de Lowell Mason do que de outros compositores.

Desde o final do século XVIII, sociedades musicais como a *Boston Handel & Haydn Society* criticavam o canto e a música de homens sem instrução “a respeito de harmonia, modulação ou preparação e resolução de acordes, e que não tivera[m] a oportunidade de purificar seu gosto ou corrigir suas falsas teorias” (*apud* HAMM, 1983, p. 161).

Nesse embate que exacerbava os “modos de aquisição de cultura musical”, o adventismo-milerismo empregou os estilos musicais em voga nas igrejas rurais, menos apreciados pelos religiosos de gosto musical formalmente educado. Esse fato se comprova no texto do prefácio de Joshua Himes para a coletânea milerita *The Millennial Harp*, conforme anteriormente mencionado.

Aliás, James White crescera no ambiente rural e não se inclinava para o gosto musical refinado. Talvez sua atividade evangelizadora e sua predileção musical possam explicar por que vários cânticos selecionados para o hinário que ele publicou em 1855, *Hymns for those who keep the Commandments of God and the Faith of Jesus*, em companhia de Uriah Smith, apresentam um caráter melódico e rítmico mais próximo ao hinário *The Millennial Harp*.

Os hinários protestantes da segunda metade do século XIX passaram a incorporar o modelo que comportava o estilo melódico pentatônico rural, como o do já citado “Amazing Grace”, refrões ao estilo “*call-and-response*” (chamado-e-resposta)

---

<sup>105</sup> Sobre a música sacra rural norte-americana, ver Buell Cobb, *The Sacred Harp: A Tradition and Its Music* (reprint, Athens: University of Georgia Press, 1978). O livro de HAMM (1983) descreve com farta documentação e excertos de partituras os estilos musicais adotados pelos evangélicos nos séculos XVIII e XIX.

<sup>106</sup> A *Psallonian Society* era descrita como uma entidade que apresentava a música dos “melhores e mais aprovados mestres europeus”, como Handel, Mozart, Beethoven (HAMM, 1983, p. 161).

dos *camp meetings*, como “*Take the name of Jesus with you*” (partitura do refrão a seguir),

*Chorus*

Pre-cious name, oh, how sweet! Hope of earth and joy of heav'n;  
 Pre-cious name, oh, how sweet!

Pre-cious name, oh, how sweet! Hope of earth and joy of heav'n.  
 Pre-cious name, oh, how sweet, how sweet!

The image shows a musical score for the chorus of the hymn 'Take the name of Jesus with you'. It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The lyrics are written below the treble staff. The first system includes the lyrics: 'Pre-cious name, oh, how sweet! Hope of earth and joy of heav'n; Pre-cious name, oh, how sweet!'. The second system includes: 'Pre-cious name, oh, how sweet! Hope of earth and joy of heav'n. Pre-cious name, oh, how sweet, how sweet!'. The music features a simple melody in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff.

e cânticos da escola de reforma musical urbana de Hastings, Mason e William Bradbury, como “*Nearer my God to Thee*”:<sup>107</sup>

1. Near - er, my God, to Thee, Near - er to Thee! E'en though it  
 2.\*There let the way ap - pear, Steps un - to heav'n; All that Thou  
 3. Then with my wak - ing thoughts Bright with Thy praise, Out of my

be a cross That rais-eth me! Still all my song shall be, Near-er, my  
 send-est me, In mer-cy giv'n; An - gels to beck - on me Near-er, my  
 ston - y griefs \*Beth - el I'll raise; So by my woes to be Near-er, my

God, to Thee! Near - er, my God, to Thee, Near - er to Thee!  
 God, to Thee! Near - er, my God, to Thee, Near - er to Thee!  
 God, to Thee! Near - er, my God, to Thee, Near - er to Thee!

The image shows a musical score for the hymn 'Nearer my God to Thee'. It consists of three systems of music. Each system has a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef staff. The lyrics are written below the treble staff. The first system includes the lyrics: '1. Near - er, my God, to Thee, Near - er to Thee! E'en though it 2.\*There let the way ap - pear, Steps un - to heav'n; All that Thou 3. Then with my wak - ing thoughts Bright with Thy praise, Out of my'. The second system includes: 'be a cross That rais-eth me! Still all my song shall be, Near-er, my send-est me, In mer-cy giv'n; An - gels to beck - on me Near-er, my ston - y griefs \*Beth - el I'll raise; So by my woes to be Near-er, my'. The third system includes: 'God, to Thee! Near - er, my God, to Thee, Near - er to Thee! God, to Thee! Near - er, my God, to Thee, Near - er to Thee! God, to Thee! Near - er, my God, to Thee, Near - er to Thee!'. The music features a simple melody in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff.

Assim também se apresentava o hinário oficializado em 1869 pela Igreja Adventista, com a mescla de hinos baseados na reforma musical e cânticos mais simples. Deste hinário, excluíram-se cânticos que narravam a experiência do Desapontamento de 1844, mesmo que o texto do hino motivasse a continuidade da expectativa pelo Advento. Somando-se as seções do hinário que foram especificamente

<sup>107</sup> Partituras de “*Take the name of Jesus with You*” (de Lydia Baxter/William H. Doane) e “*Nearer, my God, to Thee*” (de Saraf F. Adams/Lowell Mason) extraídas de *Baptist Hymnal* (2008), disponível em <www.hymnary.org>. Ambos estão respectivamente registrados no HASD sob os títulos, “Nome Precioso” e “Mais Perto Quero Estar”. Cf. “Anexos B3 e B4” ao final desta tese.

reservadas para a temática escatológica, constam cerca de 100 hinos. As letras, desta vez, denotam cautela quanto à marcação de datas, mas estabelece o acontecimento dentro de um tempo o mais próximo, ou desejado, possível:

Glad tidings, the kingdom is near  
And our glorious Deliver will soon, soon appear  
In the clouds<sup>108</sup>

“*A little while, and our Lord will come*” (Um pouco mais e nosso Senhor virá – nº 325) ecoava a iminência do advento enunciado em versos de outro hino: “*But a little while and He shall come again*” (Só um pouco mais e Ele virá outra vez – nº 36). O hino de nº 386 reforçava o desejo de iminência do advento:

Jesus Lord, make no delay  
To meet us with Thy love<sup>109</sup>

Sidney S. Brewer, que vivenciou o Grande Desapontamento de 1844, escreveu um texto, musicado por William Bradbury, sobre a continuidade da vigilância em relação aos sinais que antecederiam o Advento, mesmo que não houvesse mais datas a serem marcadas:<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Tradução: “Boas novas, o reino está próximo / E nosso glorioso Libertador logo aparecerá nas nuvens”. Hino registrado sob o nº 321.

<sup>109</sup> Tradução: “Senhor Jesus, não demores / A nos encontrar com Teu amor”.

<sup>110</sup> Este hino está presente no Hinário Adventista do Sétimo Dia (1996) sob o número 135 “Guarda, vê se muito falta”. Cf. “Anexo B5” ao final desta tese. Partitura encontrada em *The Seventh-Day Adventist Hymn and Tune Book: for use in divine worship* (1886, p.278). Este cântico constava em diversos hinários evangélicos do século XIX, como se notou em consulta ao site <www.hymnary.org>.

WAITING FOR CHRIST—CLOSING WORK.

842                      DAWNING, 8s & 7s. D.                      WILLIAM B. BRADBURY.

Fine.

1. { Watchman, tell me, does the morn-ing Of fair Zi-on's glo-ry dawn? }  
 { Have the signs that mark its com-ing Yet up-on thy pathway shone? }  
 D. C.—Gird thy bri-dal robes a-round thee, Morn-ing dawns, a-rise! a-rise!

Pil-grim, yes! a-rise, look round thee; Light is break-ing in the skies;

D. C.

Como o cântico acima, outros advertiam quanto aos sinais visíveis que antecederiam o advento (terremotos, fome, guerras, pestilências, o escurecimento do sol, chuva de “estrelas”, etc):

In the sun and moon and stars  
 Signs and wonders have appeared  
 Earth has groaned with bloody wars<sup>111</sup>

Mais uma vez, a excepcionalidade do evento, a vinda de Cristo, era conjugada com a exclusividade dos salvos, processando de modo diferente o tema calvinista da raça eleita:

The time is near when Zion's sons  
 Have a city great and strong<sup>112</sup>

Fear not, ye chosen race  
 Your redemption draweth nigh<sup>113</sup>

Outra novidade foi a inserção de hinos que afirmavam a crença na Trindade (Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo). No início do movimento adventista sabatista, pioneiros como James White, Joseph Bates e M. E. Cornell eram antitrinarianos, discordando fortemente da doutrina da Trindade (Pai, Filho e Espírito

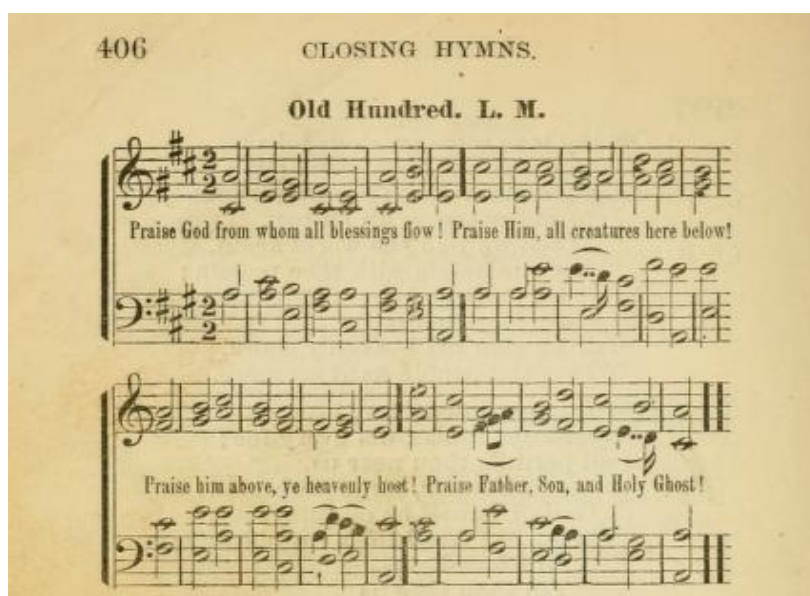
<sup>111</sup> Tradução: “No sol, na lua e nas estrelas / Sinais e maravilhas têm ocorrido / A Terra geme com guerras sangrentas” (nº 327).

<sup>112</sup> “O tempo está próximo quando os filhos de Sião / Terão uma cidade forte e grande” (nº 348).

<sup>113</sup> “Não tema, raça eleita / Sua redenção se aproxima” (nº 327).

Santo), e consideravam-na tão “antibíblicas” quanto a observância do domingo ou a imortalidade da alma (KNIGHT, 2005, p. 16). Por ocasião da publicação do hinário *Hymns and Tunes*, em 1869, ao menos na instância oficial essa dissensão estava particularmente resolvida, visto que o hinário introduzia uma seção de 10 hinos intitulada “Espírito Santo”.

A partitura do hino abaixo demonstra que a Trindade também era enunciada nos cânticos de encerramento de reuniões e cultos (*closing hymns*), como registrava-se no último verso: “Louvem o Pai, o Filho e o Espírito Santo”.



Esse hinário é perpassado pela temática central da escatologia adventista sabatista: a observância da lei de Deus em estrita vigilância do retorno de Cristo. Desse modo, os 40 hinos presentes na seção “Sábado” possuem estrofes que ligam a guarda do sábado ao advento ou, no mínimo, abordam a temática do advento:

Blessed are they that do the Father’s just commandments  
They shall see the city made not by human hands<sup>114</sup>

A observância do sábado é prescrita como um ato de alegria e memorial da criação do mundo em seis dias literais: “*Delightful day, gift of heaven to man / Memorial of creation’s King*”.<sup>115</sup> Em suas primeiras coletâneas, os adventistas ressaltaram a relação simbólica entre a escatologia (a doutrina dos últimos eventos) e a

<sup>114</sup> “Abençoados são os que cumprem os justos mandamentos do Pai / Eles verão a cidade que não foi feita por mãos humanas” (nº 98).

<sup>115</sup> “Dia deleitoso, dom do céu para o homem / Memorial da criação do Rei” (nº 69).

protologia (o estudo dos primeiros eventos) como um elo para sua a ideia de soteriologia (a doutrina da salvação).<sup>116</sup>

A sexta estrofe deste hino combina o tema sabatista ao espírito missionário:

That law shall still be our delight  
The holy Sabbath is a part  
And when we gain the world so bright  
All flesh shall keep it with one heart<sup>117</sup>

Na década de 1860, os adventistas se afastavam da tendência inicial da “porta fechada” e experimentavam a orientação da “porta aberta”.<sup>118</sup> Se após o Desapontamento, essa visão excludente era partilhada pelos seus primeiros líderes (KNIGHT, 2005, p. 55, 85-86), esses mesmos líderes passaram a adotar uma nova postura em relação aos que não tinham vivido a experiência de 1844. A Igreja Adventista, assim como outras denominações evangélicas daquele período, começou a promover o proselitismo e a incentivar projetos de evangelização em países não americanos, como expressa o hino justamente intitulado de “*Missionary Hymn*”:

From Greenland's icy mountains, from India's coral strand;  
Where Afric's sunny fountains roll down their golden sand:  
From many an ancient river, from many a palmy plain,  
They call us to deliver their land from error's chain.

What though the spicy breezes blow soft o'er Ceylon's isle;  
Though every prospect pleases, and only man is vile?  
In vain with lavish kindness the gifts of God are strown;  
The heathen in his blindness bows down to wood and stone.

Shall we, whose souls are lighted with wisdom from on high,  
Shall we to those benighted the lamp of life deny?  
Salvation! O salvation! The joyful sound proclaim,

---

<sup>116</sup> Sobre a relação entre Criação (protologia) e Segunda Vinda (escatologia) no adventismo, ver Michael Hasel, “No princípio: a relação inseparável entre protologia e escatologia”. In: Dorneles; Rodor; Timm. *O Futuro: a visão adventista dos últimos acontecimentos* (Engenheiro Coelho, SP: Unaspress, 2004). Sobre trajetória da relação protologia/escatologia no pensamento cristão, ver Norman Gulley, “The Impact of Eschatology on Protology”, *Journal of the Adventist Theological Society*, 11/1-2, 2000, p. 54–101.

<sup>117</sup> “Essa lei ainda será nosso prazer / [da qual] O santo Sábado é uma parte / E quando ganharmos o mundo tão reluzente / Toda carne o guardará com um coração”.

<sup>118</sup> Os conceitos “porta aberta” e “porta fechada” vêm da compreensão milerita sobre a parábola do livro de Mateus 25:10. No texto, o grupo de virgens que se preparou para a chegada do noivo entra com ele para celebrar as bodas, enquanto outro grupo não se preparou adequadamente e não pode mais entrar. Os mileritas entendiam que o fechamento da porta simbolizava o término do tempo da graça divina, quando nada mais poderia ser feito para a salvação das pessoas (KNIGHT, 2005, P. 55, 56, 85, 86; SCHWARZ, GREENLEAF, 2009, p. 53).

Till earth's remotest nation has learned Messiah's Name<sup>119</sup>

A música desse hino é de Lowell Mason, um dos cultores da chamada “*better music*” (a música melhor), de inspiração urbana e cosmopolita, uma tentativa de aproximar o cântico cristão da tradição dos compositores da música clássica europeia. A letra, de Reginald Heber (1783-1826), traduz o espírito evangelizador que viaja para outros países com o intuito de levar a mensagem cristã para “os pagãos [que] em sua cegueira se curvam diante de madeira e pedra”.

Novas interpretações foram sendo absorvidas em compasso com as mudanças sociais que seguiam ocorrendo. Gradualmente, velhas ideias foram substituídas, como o conceito de “porta fechada”, que, a princípio, reforçava o senso de exclusividade por meio da crença de que os adventistas mileritas já haviam cumprido a missão de anunciar o evangelho e o tempo da graça divina já havia terminado em 1844. Em meados da década de 1850, a abertura para a continuidade da prática evangelizadora (“porta aberta”) era uma nova realidade na comunidade adventista, assim como a compreensão do sábado e do santuário.

Outra mudança substancial na hinologia adventista foi a gradual remoção de adaptações religiosas de canções populares do repertório. Somente permaneceram as versões de canções seculares que não se fixaram no gosto geral do público. Por exemplo, a letra adventista de Uriah Smith (“*Land of Light*”) para a melodia secular de Stephen Foster (“*Old Fols at Home*”) ainda consta nos hinários adventistas contemporâneos. A famosa canção popular “*Bonny Eloise*”, que ganhara versão evangélica no século XIX, também permaneceu nos hinários adventistas com o título “*How sweet are the tidings*”.

---

<sup>119</sup> O hino mencionado encontra-se no hinário adventista em português *Cantai ao Senhor* (1963) sob o nº 556 “Desde um a Outro Polo”. Não consta, porém, no *Hinário Adventista do Sétimo Dia* (1996). Cf. “Anexo B6”.

**Bonny Eloise**

Moderato *dolce.*

1. O, sweet is the vale where the Mo-hawk gen-ly glides On its clear wind-ing way to the  
 2. O, sweet are the scenes of my boy-hood's sun-ny years, That be-span-gle the gay val-ley  
 sea, And dear-er than all sto-ried streams on earth be-sides, Is this bright rol-ling riv-er to  
 o'er, And dear are the friends seen thro' mem-o-ries fond tears That have lived in the blest days of  
 me; But sweet-er, dear-er, yes, dear-er far than these Who charm where oth-ers all  
 yore;  
 fail Is blue-eyed, bon-ny, bon-ny E-loise, The belle of the Mo-hawk vale.

*cresc.*

No hinário *The Seventh-Day Adventist Hymn and Tune Book worship* (1886), este cântico ainda estava intitulado como “*He’s coming*”.<sup>120</sup>

MISCELLANEOUS—OLD MELODIES.

1169 **HE’S COMING.** ARRANGED.

1. { How sweet are the tidings that greet the pilgrim’s ear, As he wan-ders in exile from home! }  
 { Soon, soon will the Sav-iour in glo-ry ap-pear, (omit.) . . . . . }

*2d.* **Chorus.**

And soon will the king-dom come. He’s com-ing, coming, com-ing soon I know, Coming  
 back to this earth a-gain; And the weary pilgrims will to glory go, When the Saviour comes to reign.

<sup>120</sup> No *HASD*, “Oh! Quão Doces as Novas” (n° 335).



Por sua vez, a versão religiosa da canção “*Dixie*”, de autoria da poetisa amadora Emma House, foi registrada na edição do periódico *Review and Herald* (7/7/1863), mas não chegou a ser inserida nos hinários institucionais.

A necessidade de adaptações deu-se em virtude da dificuldade que os adeptos tinham em entoar um cântico em sintonia de afinação ou sincronia de andamento (GRAYBILL, 1979). As melodias previamente conhecidas tornaram-se, a princípio, um facilitador na transmissão da mensagem adventista.

Às vezes, o “temperamento” da letra da canção original era substituído por um texto que expressava um novo estado de espírito, numa espécie de *contrafacta* psicológica. Assim, ao passo em que a letra de “Swanee River” remete nostalgicamente a uma época que nunca existira de fato, a versão de Uriah Smith (“*Land of Light*”) modifica o lamento de saudade por uma mensagem de esperança.<sup>121</sup>

A seguir, as partituras das duas canções. Não sendo possível encontrar a partitura de “*Land of Light*”, optei por inserir a versão de Fanny Crosby, “*The Homeland Shore*”.<sup>122</sup> Nos hinários adventistas, a música está intitulada como “Saudade”.

---

<sup>121</sup> “Swanee River” é outro título da canção “Old Folks at Home”. Cf “Anexos B8”.

<sup>122</sup> A partitura de “*The Homeland Shore*”, na página seguinte, foi extraída de *Christian Endeavor Hymns* (1894) disponível em <www.hymnary.org>. Acesso em 13 nov. 2013.

## Old Folks at Home

Stephen C. Foster, 1851

Stephen C. Foster

{ 1. 'Way down up - on the Swa - nee Riv - er, Far, far a - way,  
 All up and down de whole cue - a - tion, Sad - ly I roam;  
 { 2. All roun' de lit - tle farm I wan - dered, When I was young;  
 When I was play - ing with my broth - er, Hap - py was I;  
 { 3. One lit - tle but a - mong de bush - es, One that I love,  
 When will I see de bees a - hum - ming, All roun' de comb?

Dere's wha my heart is turn - ing ev - er, Dere's wha de old folks at stay.  
 Still long - ing for de old plan - ta - tion, And for de old folks at home. }  
 Den man - y hap - py days I squandered, Man - y de songs I sung. }  
 Oh! take me to my kind old moth - er, Thee let me live and die. }  
 Still sad - ly to my mem - 'ry rush - es, No mat - ter where I roam. }  
 When will I hear de ban - jo turn - ming, Down in my good old home? }

All de world is sad and drear - y, Ev - 'ry - where I roam;

Oh! dark - ies, how my heart grows wear - y, Far from de old folks at home.

Music is the nearest at hand, the most orderly, the most delicate, and the most perfect of all bodily pleasures.  
 It is also the only one which is equally helpful to all ages of man. — Ruskin.  
 Whether four or sixty-four, you will enjoy an Inner-Player Piano.

*From "The One Hundred and One Best Songs" — The Cable Company — 1919 — Chicago, IL  
 This notation and MP3 copyright © 2000, John S. Atchley*

F. J. CROSBY.

S. C. FOSTER, arr.

1. Far, far be-yond the storms that gath-er Dark o'er our way,  
 2. Far, far be-yond the roll - ing bil - lows, Faith spreads her wings;  
 3. Far, far be-yond the vale and shadow, Loved ones have passed;  
 4. O bless-ed morn of joy un - bounded, O glo-rious day;

There shines the light of joy e - ter - nal, Bright in the realms of day.  
 Love tells us of the gold - en Cit - y, Hope, of its glo - ry sings.  
 We'll meet them in the "ma - ny mansions," All gathered home at last.  
 There ev - ery tear of grief and an - guish Je - sus shall wipe a - way.

## Chorus.

There shall sor - row, pain and part - ing, Grieve our hearts no more;

Soon, soon we'll meet be-yond the riv - er, Safe on the Home-land shore.

Até este ponto, busquei demonstrar que os hinos selecionados no período formativo da Igreja Adventista são um aspecto essencial de sua cosmovisão religiosa, visto que os primeiros hinários denominacionais providenciam informações quanto ao *status* de doutrinas teológicas e perspectivas sociais que não mudaram substancialmente desde então. Minha análise se fixou nos textos dos cânticos e não em sua estrutura musical, pois, enquanto os gêneros musicais e as entoações vocais são bastante semelhantes às práticas do protestantismo do século XIX, a articulação teológica presente nas letras chama atenção por sua singularidade doutrinária.

Outro tópico que impactou a mentalidade e a estrutura dos grupos adventistas sabatistas diz respeito às discussões sobre a institucionalização e sobre dons proféticos na modernidade. O bloqueio contra a organização formal, temida por aqueles que acreditavam que a formação de igrejas era uma perigosa invenção humana, foi removido quando surgiram questões sobre a posse legal de propriedades (edifícios e escritórios de publicações) e decidiu-se pela denominação formal de Igreja Adventista do Sétimo Dia, culminando em um processo que duraria três anos (1860-1863).

Os debates sobre dons proféticos eram motivados pelo papel desempenhado por Ellen G. White na fundação da igreja e na constituição de um corpo de doutrinas e conselhos declaradamente confirmados por meio de revelações divinas. Em meio a uma profusão de mulheres profetisas surgidas na trajetória de seitas evangélicas norte-americanas, a liderança adventista obrigou-se a avaliar se as supostas visões da jovem esposa de James White tinham procedência divina ou se os adventistas simplesmente estavam seguindo orientações de uma mulher de saúde debilitada e mente iludida por alucinações espiritualizantes.

O relativo racionalismo dos adventistas foi posto em questão, mas os argumentos em defesa do papel profético de Ellen White seriam obtidos por meio de exegese bíblica. Como resultado dessa análise, as “revelações” de Ellen White seriam tratadas como um evento de natureza excepcional em meio a outros “profetas do século XIX”, como Joseph Smith, fundador da Igreja dos Santos dos Últimos Dias, ao passo que a atribuição de coerência singular a seus escritos, chancelada pela liderança da igreja, reforça a ideia de exclusividade que perpassava a mentalidade adventista.

Segundo Bull e Lockhart, “o ministério profético de Ellen White foi um aspecto da experiência social adventista, e não apenas a experiência psicológica de uma única pessoa” (2007, p. 28). Para os autores, em contraste com o profeta mórmon Joseph

Smith, Ellen White não divulgou suas revelações e, em seguida, formou um grupo religioso; em vez disso, suas visões e escritos eram examinados e aceitos por um grupo religioso previamente formado (id, ibid).

Portanto, devido ao grau de sua importância dentro da compreensão doutrinária e comportamental do Adventismo do Sétimo Dia, e para compreender melhor a cristalização da mentalidade teológica adventista e sua repercussão na seleção musical e na liturgia cúlrica, é preciso examinar os textos de Ellen G. White sobre música e adoração. Antes, contudo, iremos colocar em perspectiva a autoridade de Ellen White no pensamento adventista. Devido à centralidade que sua literatura têm obtido na discussão sobre música na igreja, é necessário saber as maneiras e razões pelas quais essa autoridade foi conferida.

### **3.3 Ellen G. White e o carisma profético na IASD**

Os adventistas creditam a Ellen White o papel de “profetisa” moderna e avalizam sua influência na constituição da organização formal, na configuração doutrinária e na expansão da igreja. Segundo Douglass, “o ministério de Ellen White e o surgimento da Igreja Adventista do Sétimo Dia são inseparáveis. Tentar entender um sem o outro tornaria ambos ininteligíveis e inexplicáveis” (2001, p. 182). Minha tese não objetiva explicar ou compreender as suposições e certezas adventistas em relação à vida e obra de Ellen White. Contudo, considerando a contínua relevância dos seus textos sobre música e culto na esfera adventista, é preciso, então, proceder a uma análise que leve em conta a relevância da autoridade denominacional de Ellen White sem descartar os aspectos como o contexto de profetismo norte-americano em que ela surgiu e as características sociológicas de carisma e dominação profética.

Nos Estados Unidos dos séculos XVIII e XIX, surgiram várias mulheres evangelistas e líderes espirituais vinculadas ou não a denominações cristãs formais. Entre elas, mulheres pregadoras como Sarah Osborne, pregadora e líder de um controverso movimento espiritual em 1760, celebrada por seus seguidores como uma “quase-santa” por seu estoicismo físico e espiritual; Margaret Meuse Clay, que escapou de ser açoitada em público por “pregar sem licença”; “Old Elizabeth”, ex-escrava que viajou para o Sul dos Estados Unidos para pregar e combater o sistema escravista; ou

Harriet Livermore, que foi autorizada a pregar no Congresso e publicou dezesseis livros (BREKUS, 1998, p. 4).

A sociedade comunal mais duradoura foi liderada por “Mother” Ann Lee, ou simplesmente “Mãe” Ann.<sup>123</sup> Devido à liberdade e à informalidade de movimentos do corpo durante os cultos, os membros da comunidade de Mãe Ann eram chamados de “shakers”, embora oficialmente o nome do grupo fosse A Igreja do Milênio e seus membros levassem vidas bastante moderadas e trabalhadoras. Em acréscimo aos brados e gestuais que causavam estranhamento entre os protestantes tradicionais, a prática ritual dos *shakers* incorporou transe e comunicações de cunho espiritualista durante seu período de maior crescimento, entre os anos 1837-1844.

As mulheres pregadoras do século XIX viveram sobre as pressões do nascente movimento feminista e as repressões do conservadorismo patriarcal. Por exemplo, no adventismo do começo da década de 1850, homens como Henry Grew e Z. G. Bliss enfatizavam que as mulheres não ocupassem o lugar público tradicional e bíblicamente reservado ao sexo masculino.<sup>124</sup>

Conquanto o papel religioso reservado às mulheres fosse bastante restrito, outras mulheres que participaram de atividades de evangelismo público, e que, assim como Ellen White, também experimentaram o desapontamento de 1844, foram Mary Wellcome e Abigail Mussey.<sup>125</sup> Além disso, Ellen White não foi a única mulher adventista milerita de sua época com disposição para o evangelismo público. Mary Seymour viajou por vários estados norte-americanos pregando o advento, especialmente em locais onde havia poucos ministros evangélicos ordenados. Clorinda Minor viajou para Jerusalém na esperança de que Cristo se manifestaria fisicamente na Terra Santa (futuro Estado de Israel). Em 1851, próximo à cidade de Belém, ela chegou a fundar uma colônia agrícola. Ao falecer, em 1855, ela ainda acreditava no retorno iminente de Cristo.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Na Inglaterra, Ann Lee disse ter visões que lhe mostraram que o pecado original de Adão e Eva foi o ato sexual, e que ela tinha sido escolhida para proclamar a abstinência como a salvação da humanidade (BREKUS, 1998, p. 4). Após a repressão de autoridades civis e religiosas à sua comunidade, ela emigrou para os Estados Unidos, em 1774, onde seu grupo se expandiu.

<sup>124</sup> Cf. Henry Grew, “On women speaking in the church”, *Advent Harbinger and Bible Advocate*, Rochester, NY, 14 dez. 1850, p. 208. Para um estudo sobre o tópico, ver Craig Durham, *Women Ministers?! Women in Paul and Advent Christendom* (Lennox, Mass.: Henceforth Publications, 1986).

<sup>125</sup> Sobre Mary Wellcome, ver *A sketch being a vindication of the writer's course in regard to her public words in the cause of God; and final separation from her family* (Augusta, Maine: Farmer's office, 1856). Sobre Abigail Mussey, ver *Life sketches and experiences* (Cambridge, Mass.: Dakin and Metcalf, 1866).

<sup>126</sup> Sobre Mary Seymour, ver BREKUS, 1998, p. 333. Sobre Clorinda Minor, ver Lester I. Vogel, *To see a Promised Land: Americans and the Holy Land in the Nineteenth Century* (University Park, PA:

Omitidas dos livros de história do cristianismo, criticadas pela elite intelectual de sua época<sup>127</sup> e, muitas vezes, desprezadas pelo sistema patriarcal religioso e civil, as mulheres pregadoras ainda tinham contra seu testemunho um rol de supostos profetas e profetisas cuja pregação era marcada pelo excesso emocionalista e por manifestações espirituais desacreditadas pelos líderes mileritas.<sup>128</sup>

Em 1845, os líderes mileritas tomaram o seguinte voto:

Resolvido que não depositamos nenhuma confiança em quaisquer novas mensagens, visões, sonhos, línguas, milagres, dons extraordinários, revelações, impressões, discernimento de espíritos ou ensinamentos, etc, que não estejam de acordo com a não adulterada Palavra de Deus (*Advent Herald*, 21 mai. 1845, *apud* DOUGLASS, 2002, p. 37).

Na primeira metade do século XIX, vários movimentos religiosos tinham à frente um(a) líder carismático(a) que afirmava ter recebido de Deus o dom de profecia. De Ann Lee, líder dos *shakers*, dizia-se que ela era capaz de realizar milagres; Joseph Smith relatou que o anjo celestial Morôni lhe fez compreender sua missão de estabelecer um novo grupo de fiéis, os Mórmons; Andrew Jackson Davis, chamado de “o vidente de Poughkeepsie”, abriu caminho para o espiritualismo moderno com a prática da cura espiritual e os textos ditados em transe, além da publicação, em 1847, do livro *The Principles of Nature, Her Divine Revelations, and a Voice to Mankind* (Os princípios da natureza, suas revelações divinas, e uma voz para a humanidade); em março de 1848, ocorreram os fenômenos espirituais na casa das irmãs Fox, próximo a Rochester, Nova York, sendo Katie Fox uma das mentoras do espiritualismo.

Quando Ellen White começou a relatar suas primeiras visões, o cenário era de relativo poder feminino para pregar o evangelho e liderar comunidades religiosas, de ceticismo evangélico quanto à veracidade de fenômenos espirituais, de decepção milerita pela falha da predição do advento para 1844 e de surgimento de proclamados profetas e videntes.<sup>129</sup>

---

Pennsylvania State University Press, 1993), p. 128-132; Ruth Parks, “Millenarism and agricultural settlement in the Holy Land in the Nineteenth Century”, in *Journal of Historical Geography*, n. 9, 1983, p. 47-62.

<sup>127</sup> O presidente John Quincy Adams ouviu Livermore no Congresso, mas se referiu à sua pregação como uma “monomania” impulsionada pela “ vaidade e amor à fama” (BREKUS, 1998, p. 3).

<sup>128</sup> Joshua Himes relatou, em 1845, em Albany: “O movimento do sétimo mês [outubro de 1844] produziu mesmerismo a sete pés de profundidade” (WHITE, J., 1851, sem paginação).

<sup>129</sup> As principais biografias de Ellen White possuem chancela institucional, como a biografia em seis volumes escrita por seu neto, Arthur L. White, *Ellen G. White*. Washington, D. C: Review and Herald Publishing Association, 1981-1986. Isso favorece convicções apologéticas sobre sua obra e sobre suas mais de 2.000 visões ou revelações (para uma relação de 82 visões que contribuíram para o

Apesar de aparentar uma contradição, a aceitação de Ellen White no incipiente meio adventista sabatista deve-se também à influência do Iluminismo sobre o evangelicalismo do século XIX. Como um movimento ideológico que atravessou o século XVIII, o Iluminismo combatia os poderes políticos da monarquia, da nobreza e do clero. Os iluministas davam primazia ao pensamento racional, capaz de fazer progredir as civilizações humanas, e entendiam que certas instituições sociais, como as igrejas, cooperavam para nutrir o preconceito e a ignorância da mentalidade geral de sua época.

De modo geral, o Iluminismo é visto como um adversário do Cristianismo, pelo menos no que diz respeito ao privilégio desfrutado pelo pensamento racional entre os iluministas. Por outro lado, assim como uma versão popular do pensamento indutivo baconiano permeava o relativo racionalismo milerita, os evangélicos adaptaram a ênfase do Iluminismo na epistemologia, a ciência do conhecimento (BEBBINGTON, 1989).

Os evangélicos do século XIX valorizavam tanto o método científico quanto a “religião experimental”, mas somente na medida em que a progressiva importância da doutrina demandava apologias racionais. Ao se eleger a experiência individual como prova de confiança, abria-se espaço para que qualquer um que tivesse uma experiência adquirisse autoridade para falar a respeito. Nos círculos religiosos, isso conferiu ao testemunho pessoal um *status* igual ou até superior ao da formação teológica.

No caso Ellen White, sua autoridade profética provinha do fato de que o sentido de suas experiências místicas estava de acordo com a necessidade de apologias intelectuais de sua comunidade religiosa. O que se coaduna com a definição de Max Weber, para quem, diferentemente do mago, o profeta “anuncia revelações substanciais” e “a substância de sua missão [...] consiste em doutrina ou mandamento” (1999, p. 303).

A repercussão do Iluminismo sobre o evangelicalismo se observa no otimismo e na esperança que provinham do senso da providência divina e da capacitação pessoal para reformar o mundo. A moderação, refletida na reprovação aos excessos emocionais e dietéticos, o pragmatismo, visto na arquitetura funcional de móveis e templos e na concessão de autoridade a ministros leigos, podem ser considerados interações do

---

desenvolvimento da teologia adventista do sétimo dia, ver Douglass, 2002, p. 546-549). Para uma revisão crítica de Ellen White, ver Ronald L. Numbers, *Prophetess of health: Ellen G. White and the origins of Seventh-Day Adventist health reform* (Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1992).



protestantismo com o pensamento iluminista (CLAUSE; PIERARD; YAMAUCHI, 2003, p. 420).<sup>130</sup>

Os puritanos do final do século XVIII estudaram a alma de pessoas comuns e dos santos, analisando as experiências espirituais com os mesmos métodos usados pelos cientistas que investigavam o mundo natural: “[Jonathan] Edwards produziu uma versão evangélica do Iluminismo que constitui a última fase da ciência da alma: um sinal empiricamente discernível de regeneração, mais seguro do que os critérios de prova a vir primeiramente” (RIVETT, 2011, p. 281).<sup>131</sup>

Essa conjuntura contribuiu para que Ellen White se tornasse uma líder espiritual do Adventismo do Sétimo Dia. Se conjugarmos a apropriação de ideias iluministas com a aceitação institucional das primeiras revelações de Ellen White, podemos concluir que o grupo adventista era parte de um cristianismo experiencial e racional que simultaneamente resistia e absorvia as injunções da mentalidade filosófica e evangélica de sua época.

Na década de 1840, o método científico de estudo da Bíblia parecia estar em estreita conformidade com a religião experimental individual. Assim, o grupo adventista que examinava a Bíblia a fim de harmonizar sua expectativa milenarista com as profecias bíblicas, também buscou atestar a coerência bíblica das “revelações” de Ellen White. Nesse caso, a Igreja Adventista atribuiu à escritora o potencial de *carisma*, ou de dominação carismática, tal como na noção de Weber: “Denominamos ‘carisma’ uma qualidade pessoal considerada extracotidiana [...] em virtude da qual se atribuem a uma pessoa poderes ou qualidades sobrenaturais, sobre-humanos ou, pelo menos, extracotidianos específicos ou então se a toma como enviada por Deus [...]” (1999, v. 1, p. 158, 159).

Ellen White, enquanto portadora do carisma que a levou a ser reconhecida institucionalmente pela sobrenaturalidade de suas revelações, apresentava o extraordinário com alta capacidade de oratória e de escrita, atestada pela grande quantidade de discursos registrados e livros publicados, e com efetiva liderança. Essas características a fazem figurar como líder carismático segundo a noção de Weber, sendo

---

<sup>130</sup> Sobre as interações entre Iluminismo e Puritanismo evangélico, ver RIVETT, 2011. Para a autora, a ciência moderna é fruto menos da secularização do que do pensamento protestante oitocentista.

<sup>131</sup> Cf. BEBBINGTON, 1989. Para um questionamento do grau de interação entre o Iluminismo e o Evangelicalismo, ver WILLIAMS, Garry J. Was Evangelicalism created by the Enlightenment?. *Tyndale Bulletin* 53.2, 2002, p. 283-312. Para Williams, os conceitos religiosos de Edwards, exceto alguns poucos pontos isolados tomados para fins apologéticos, podem ser explicados em termos do legado teológico agostiniano-reformado e não a partir das ideias do iluminista John Locke, como no estudo de Bebbington.

qualidades fundamentais do líder carismático o seu carisma, sua vocação individual e sua liderança (2002, p. 354-356).

As assim chamadas “visões da Sra.White” pareciam ter as tais “qualidades sobrenaturais”, visto que eram acompanhadas de manifestações físicas às quais os grupos opositores chamavam de mesmerismo.<sup>132</sup> Ela, de forma geral, demonstrava estar envolvida em um fenômeno extático, sem respiração, sem piscar de olhos, chegando a passar vários minutos ou, algumas vezes, horas nesse aparente estado de transe.<sup>133</sup> Para Bull e Lockhart (2007, p. 22), as manifestações físicas foram fundamentais para que Ellen White adquirisse autoridade dentro de uma igreja ainda incipiente e, também, foram determinantes para que os líderes do adventismo dissipassem suas dúvidas quanto à acuidade de doutrinas que envolviam o sábado e o santuário.

Além de integrar o grupo de estruturação das doutrinas adventistas, Ellen White também foi convocada a exercer sua autoridade carismática em ocasiões em que a unidade simbólica da igreja estava em risco, contribuindo para a manutenção do “status legitimador da ordem hierárquica em formação” do universo simbólico adventista (OLIVEIRA FILHO, 2004, p. 167).

Vale ressaltar “o fato de que o lugar da profetisa na história da IASD nunca foi reivindicado, mas constituiu-se ao longo de um *continuum* processo, seja por meio de sua atuação em vida, seja por meio de seu legado [...]” (CARVALHO, 2013, p. 134).<sup>134</sup> Entretanto, após seu falecimento, em 1915, o adventismo viu aumentar a circulação de ideias quanto à natureza inerrante e verbal de sua inspiração.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> Sobre os registros dos fenômenos físicos que acompanhavam as visões de Ellen White, ver DOUGLASS, 2002, p.134-149; para relato documentado, ver idem, p. 150-169; NICHOLS, F. D., *Ellen G. White and her critics*, Washington D. C.: Review and Herald Publishing Association, 1951.

<sup>133</sup> Ver J. N. Loughborough, *The Great Second Advent movement: its rise and progress* (Nashville: SPA, 1905), que coleta testemunhos pessoais que trazem curiosas provas do estado extático de Ellen White, como cobrir seu nariz, colocar um espelho para notar respiração, colocar uma fonte de luz próximo aos olhos, fingir esmurrá-la, chamar especialistas médicos e mesmeristas. Ver também Ronald Numbers e Janet Numbers, “The psychological world of Ellen G. White”, *Spectrum* 14:1, 1983, p. 25.

<sup>134</sup> O reconhecimento denominacional oficial de Ellen White enquanto profetisa do Adventismo foi votado em assembleia da Associação Geral: “Somos gratos a Deus por nos conceder não somente as Santas Escrituras, mas também a manifestação do dom de profecia para os últimos dias na vida e obra de Ellen G. White” (*Adventist Review*, 26/7a 2/8/1990 *apud* DEDEREN, 2011, p. 703). Ellen White assim se referia às “revelações”: “O Espírito [de profecia] não foi dado - nem nunca o poderia ser - a fim de sobrepor-Se à Escritura; pois esta explicitamente declara ser ela mesma a norma pela qual todo ensino e experiência devem ser aferidos.” (*The great controversy between Christ and Satan*, 1911, p. 7).

<sup>135</sup> Sobre a natureza da inspiração de Ellen White, que, oficialmente, é defendida como inspiração do pensamento, isto é, as ideias e palavras da autora não lhe eram ditadas diretamente por meio de revelação divina, e sobre uma hermenêutica dos seus textos, ver DOUGLASS, 2002, p. 372-425, e KNIGHT, 2004, p. 195-201.

Se algumas formas do pensamento iluminista parecem ter repercutido na formação do adventismo, no sentido de que eles advogavam um sistema religioso alternativo com base no estudo bíblico de fundo racionalista e no teste da experiência carismática, por outro lado, a crença no apocalipse pré-milenialista, a interpretação literalista da Bíblia e a proeminência da intuição e da percepção sensorial no meio adventista fazem com que o adventismo surja como reflexo da transição do Iluminismo para o Romantismo.<sup>136</sup>

Bebbington define a cultura do Romantismo como “o lugar do sentimento e da intuição na percepção humana, a importância da natureza e da história na experiência humana” (1989, p. 81). Nesse sentido, o pensamento de Ellen White manifesta uma relação ambivalente com o racionalismo e a cultura romântica do sentimento. Ao mesmo tempo em que seus textos sobre saúde e educação infantil deixam transparecer a lógica do progresso civilizatório do ideal iluminista, a linguagem que usava para descrever a experiência religiosa estava impregnada pela cultura do afeto e da intuição.<sup>137</sup>

A singularidade e a excepcionalidade atribuídas à Ellen White parecem chancelar a utilização de textos em que ela fala sobre música, visto que o tratamento que deu a essas questões comparecem nos textos institucionais que propõem uma filosofia adventista para a música. Na seção a seguir, vou analisar os tópicos em que Ellen White escreveu sobre a função do canto congregacional, a performance vocal e a própria música enquanto ferramenta teológico-pedagógica.

### **3.4 Ellen White e uma teologia para a música**

Ao contrário da grande quantidade de textos referentes à educação, saúde, evangelismo e escatologia, Ellen White não se deteve em questões musicais e, quando o fez, não deixou nenhum manual ou proposta oficial sobre aspectos litúrgicos e musicais. No entanto, os órgãos oficiais da Igreja Adventista recorrem às suas observações sobre a

---

<sup>136</sup> Sobre a interação dos protestantes com o Romantismo, ver BEBBINGTON (1989), e John Wolffe, *Religion, Exploration and Slavery: From Enlightenment to Romanticism* (Milton Keynes: Open University, 2004).

<sup>137</sup> Para Bull e Lockhart, “o intenso desejo de experimentar a presença divina é um aspecto do desenvolvimento de Ellen White frequentemente omitido” (2007, p. 22). Os autores também demonstram como o estilo literário de Ellen White passou da consciência intuitiva quanto ao potencial suficientemente dramático das narrativas bíblicas, observadas em seus primeiros textos, para os tons mais sentimentais e moralizantes de seus livros mais tardios (idem, p. 24-25).

prática musical e cúlta a fim de regulamentar a prática musical. Esse modo de atuação se dá porque “a profecia carismática converte-se [...] inevitavelmente em dogma, doutrina, teoria, regulamento, disposição jurídica ou conteúdo de uma tradição [...]” (WEBER, 1999, v. 2, p. 332).

A musicóloga Lilianne Doukhan (2010, p. 85-86) reúne quatro tópicos centrais da compreensão de Ellen White no tocante à função e aos efeitos da música sobre a memória, espiritualidade, caráter e sociabilidade.

Para Ellen White, então,

- 1) A prática musical desempenha uma função mnemônica: White escreveu que, em viagens do povo israelita a Jerusalém, “eram entoados cânticos que os haviam encorajado no deserto. Os mandamentos de Deus [...] fixavam-se para sempre na memória das crianças e jovens (2003, p. 42). E, em conformidade com a prática comum no aprendizado religioso, White também acreditava que “poucos meios há mais eficazes para fixar Suas palavras [de Deus] na memória do que repeti-las em cânticos” (idem, p. 167). Ao escrever sobre educação infantil, a autora prescrevia o emprego de música:

Nunca se deve perder de vista o valor do canto como meio de educação. Que haja cântico no lar, de hinos que sejam suaves e puros, e haverá menos palavras de censura e mais de animação, esperança e alegria. Haja canto na escola, e os alunos serão levados para mais perto de Deus, dos professores e uns dos outros (idem, p. 168).

- 2) Os efeitos da prática musical sobre o bem-estar espiritual: White afirmava que a música era é um dom divino destinado a elevar a espiritualidade (idem, p. 167), ou encorajar e alegrar o espírito:

Quantas vezes, ao coração oprimido duramente e pronto a desesperar, vêm à memória algumas das palavras de Deus - as de um estribilho, há muito esquecido, de um hino da infância - e as tentações perdem o seu poder, a vida assume nova significação e novo propósito, e o ânimo e a alegria se comunicam a outras pessoas (idem, p. 168).

- 3) A música como ferramenta no desenvolvimento do caráter:

[a música] tem poder para subjugar as naturezas rudes e incultas; poder para suscitar pensamentos e despertar simpatia, para promover a harmonia de ação e banir a tristeza e os maus pressentimentos, os quais destroem o ânimo e debilitam o esforço (idem, ibidem).

- 4) Música como instrumento de sociabilidade: em pensamento que espelha o ideal de harmonia cristã expressado pelos patriarcas da Igreja (ver seção 2.1), White escreveu que o cântico “promove harmonia de ação”, num reflexo da harmonia celestial. Afirmou, ainda, que o cântico no povo de Israel em seu trajeto à terra prometida, era uma “ação combinada [que] ensinava ordem e unidade, e o povo era levado a um contato mais íntimo com Deus e uns com outros” (idem, p. 39).

Embora o contexto em que se encontram as citações sobre música esteja relacionado menos à prática litúrgico-musical e mais à educação, saúde e emprego das habilidades vocais para a missão evangelizadora da igreja, a compilação de seus textos contribuiu para a elaboração de uma filosofia adventista para os músicos.

Ela afirmava que “a música faz parte do culto a Deus nas cortes celestiais” e, por isso, os indivíduos deveriam buscar o aperfeiçoamento vocal a fim de se aproximarem “tanto quanto possível da harmonia dos coros celestiais” (2005, p. 20). Assim, “o devido treino da voz é um aspecto importante da educação, e não deve ser negligenciado” (id, ibid).

Provavelmente, Ellen White ode ter presenciado a entoação caótica que resultava dos desacertos de andamento e afinação de algumas congregações, como se observa no relato de um pioneiro adventista: “Quando cantamos, um prolonga uma semínima, até consumir o tempo de uma semibreve [...]. Os finais de cada verso ecoavam sem parar, cada qual [...] fazendo ao seu próprio modo” (CLARKE, 1859).

Sua recomendação para o desenvolvimento da voz refletia o pensamento evangélico norte-americano de aprimoramento vocal por meio do ensino. Desde o século XVIII, incentivava-se o estabelecimento de escolas de canto nas igrejas locais. Para suprir a demanda das congregações, havia professores itinerantes que se deslocavam de uma cidade a outra ensinando o canto em vozes, isto é, com divisões

harmônicas vocais, e a leitura de notação musical (WILSON-DICKSON, 1994, p. 239).<sup>138</sup>

Se o pensamento teológico metodista repercute sobre o adventismo, na análise dos textos de Ellen White sobre o canto congregacional identifica-se a influência do pensamento wesleyano.<sup>139</sup>

White defende que:

- não se deve cantar demasiadamente forte: “pensam alguns que, quanto mais alto cantarem, tanto mais música fazem” (1997, p. 510 *apud Manuscripto 91*, 1903);

- que as notas sejam emitidas com entonação clara e boa dicção (2006, p. 144; 1988b, p. 415); que a congregação inteira participe do canto: “Os cânticos não devem ser apresentados por uns poucos. Todas as pessoas presentes devem ser animadas a participar cantando os hinos” (*Carta 157*, 1902);

- que o ato de cantar na igreja seja feito com simplicidade: “As notas prolongadas e os floreios, comuns nas óperas, não agradam aos anjos. Eles se deleitam em ouvir os simples cânticos de louvor entoados em tom natural” (1997, p. 510; 1988b, p. 417).

Esses conselhos e opiniões denotam duas influências que vão permear a orientação geral para a música adventista: as propostas calvinistas de austeridade e contenção na estética musical do culto e os caracteres wesleyanos de envolvimento da igreja nos momentos de louvor congregacional. Os textos de White também se alinham aos textos calvinistas e wesleyanos que reforçam a sobrenaturalidade relacionada à música ao divinizar o louvor por meio da suposição da presença de seres celestes durante o canto: “[os anjos] unem-se a nós nos cânticos em que cada palavra é pronunciada claramente, em tom harmonioso”; “todo o culto deve ser efetuado com solenidade e reverência, como que na visível presença do próprio Deus” (WHITE, 2008, p. 195).

Neste ponto, vale constatar que, para além da influência de textos luteranos, calvinistas e wesleyanos sobre a prática sacro-musical, há uma nítida, ainda que omitida, repercussão do pensamento musical dos padres da igreja cristã primitiva: a

---

<sup>138</sup> A notação musical utilizada era uma simplificação do sistema de sete notas musicais. Seu sistema reduzia a escala a quatro notas: fá, sol, lá e mi, o que, em escala ascendente, eram cantadas como fá, sol, lá, fá, sol, lá, mi, fá. No início do século XIX, já se utilizava o sistema *shape-note*, que consistia na correspondência de cada nota no pentagrama a uma forma geométrica (fá: um triângulo; sol: um círculo; lá: um quadrado).

<sup>139</sup> Cf. seção 2.3 desta tese.

função rememorativa da música; o canto congregacional como fator de unidade harmoniosa do espírito cristão; a apologia da simplicidade entoativa no canto.

Ellen White também escreveu sobre a adequação dos hinos para o culto religioso: “Os que fazem parte do canto uma parte do culto divino devem escolher hinos com música apropriada para a ocasião, não notas de funeral, porém melodias alegres e, todavia, solenes” (1997, p. 508). Nota-se, então, uma procura por um equilíbrio entre o culto austero – solene e reverente – e o culto festivo.

Essa preocupação repercute em suas invectivas contra o formalismo e a prolixidade de cultos e sermões: “Seu culto deve ser interessante e atraente, não se permitindo que degenera em formalidade insípida” (WHITE, 2008, p. 252).

Nesse sentido, as mensagens falada ou cantada deveriam evitar o formalismo e visar uma apresentação ao mesmo tempo alegre e solene. Em 1746, John Wesley perguntava “Como poderemos nos proteger eficazmente contra o formalismo no canto público?” (TEMPERLEY, 2001 p. 522). “Cantem vigorosamente; cantem moderadamente”, era sua resposta no prefácio da coletânea *Select Hymns with Tunes Annext*.

Na compreensão de White, “como parte do culto, o canto é um ato de adoração tanto como a oração. Efetivamente, muitos hinos são orações” (2003, p. 167). É nesse sentido que, para a autora, o próprio ato de orar também deveria evitar os floreios ornamentais: “A linguagem floreada é inadequada à oração, seja a petição feita no púlpito, no círculo da família, ou em particular. Especialmente o que ora em público deve servir-se de linguagem simples, para que os outros possam entender o que diz, e unir-se à petição” (2011, p. 177).

Por sua vez, Wesley não reprovava melismas e ornamentações vocais, apesar de criticar a tendência de alguns a emitir longos “aleluias” e a repetição frequente da mesma palavra (TEMPERLEY, 2001, p. 522).

O último ponto que extraímos do pensamento de Ellen White sobre o caráter da música na igreja trata de sua orientação contra manifestações de teatralidade por parte dos cantores. Segundo a autora, certos gestuais durante o ato de cantar seriam capazes de desfigurar a sacralidade não somente do cântico como da própria reunião cúllica:

[...] qualquer excentricidade ou traço de caráter esquisito chama a atenção das pessoas e destrói a séria e solene impressão que deve ser o resultado da música sacra. Qualquer coisa estranha e excêntrica no canto diminui a seriedade e o caráter sagrado do culto (2005, p. 66).

Ao escrever sobre um cantor e regente de coro, mencionado como “irmão U”, White diz que “a movimentação física no cantar é de pouco proveito” e que ele “abafa a melodia e as notas mais musicais de outros cantores” (idem, p. 66-67). Ela prossegue afirmando que os movimentos do “irmão U” ao cantar não exercem boa influência, pois “as exibições e contorções, e a desagradável aparência de esforço exagerado, têm estado tão fora de lugar na casa de Deus e sido tão cômicas que as impressões sérias causadas sobre as mentes são apagadas” (idem, p. 68).

O nivelamento espiritual entre cântico e pregação, uma orientação para o culto conforme as proposições de Martinho Lutero, é expresso por White:

Deus não se agrada quando pastores que professam ser representantes de Cristo, O representam mal quando movimentam o corpo em certas atitudes, fazendo gestos indignos e rudes. Tudo isso diverte, e estimula a curiosidade daqueles que desejam ver coisas estranhas, grotescas e curiosas, mas essas coisas não elevam a mente e o coração daqueles que as presenciam.  
Pode-se dizer a mesma coisa sobre o canto (2005, p. 67).

Contudo, o caráter de alegria solene e contenção física nem sempre foram características do adventismo. Na década de 1840, os cultos metodistas, dos quais uma ainda adolescente Ellen Harmon [White] participava, eram conhecidos pelas manifestações de louvor entusiástico e movimentado.

Embora não haja muitos relatos, há evidências de que alguns adventistas incorriam em prostrações, gritos e falas em línguas desconhecidas (glossolalia) (GRAYBILL, 1991). Ellen White escreveria que, em encontros religiosos após 1844, presenciara demonstrações que viria a considerar como indícios de fanatismo religioso, como rastejar como criança, pular e saltar repetidamente. Ela afirmou não ter tomado parte no excesso de entusiasmo e teria advertido homens maduros que engatinhavam e recusavam-se a trabalhar.<sup>140</sup>

Em reuniões religiosas em que os indivíduos dão importância a demonstrações públicas de fervor, a música se torna um componente sujeito ao mesmo entusiasmo dedicado às manifestações físicas. Como exemplo, em um culto em que James White e

---

<sup>140</sup> “Disse-lhes explicitamente que isto não era preciso; que a humildade que Deus queria...era...uma vida semelhante à de Cristo, e não...rastejar pelo chão...Deus ordenou que os seres por Ele criados deviam trabalhar” (*Life Sketches*, p. 86). Alguns acreditam que, embora Ellen White possa não ter participado do caráter físico do entusiasmo metodista e adventista, ela só teria demonstrado oposição quando o Adventismo do Sétimo Dia começou a caminhar para a institucionalização.



suas irmãs entoavam o cântico “*You will see your Lord a-coming*”, ao se cantar o refrão “o bom irmão Clark” batia palmas, gritava “Glória!”. White avaliou que a aparência do irmão Clark era solene e, durante aquela cena, “muitos choravam, enquanto palavras de ‘Amém’ e ‘Louvado seja o Senhor’ foram ouvidas de quase todos que amavam a esperança do Advento” (1868, p. 107).

As explosões de entusiasmo fervoroso durante os cânticos e cultos adventistas, comuns na década de 1850, tornaram-se mais raros nas décadas de 1860 e 1870 (GRAYBILL, 1991). Se em 1850, Ellen White advertia sobre os perigos do entusiasmo religioso (“[...] devíamos esforçar-nos por ficar livres de incitações insalubres e desnecessárias”), em 1889, ela desaprovava as expressões vocais de entusiasmo e dava preferência ao culto sem brados e gritos: “Mansa e silenciosamente o poder do Espírito divino faz [Seu] trabalho, despertando os sentidos embotados, animando a alma e estimulando suas sensibilidades”.<sup>141</sup>

Na trajetória do comportamento litúrgico adventista, há um primeiro momento de continuidade de práticas cúlticas consideradas fanáticas e emocionalistas e uma fase posterior de abrandamento do entusiasmo físico e vocal. Em ambas as fases, o repertório foi se modificando em sincronia com a mudança na forma de cantar.

O pensamento de Ellen White sobre a liturgia do culto, que inclui música, pregação e oração, contribuiu para consolidar um modelo de culto observado nas igrejas adventistas mais de cem anos após sua fixação no século XIX. Trata-se, é claro, de um ideal de culto, mas um ideal preservado em igrejas adventistas ao redor do mundo, ainda que, em determinadas regiões, seja observado algum contorno cultural local aliado ao modelo cúltico de feições norte-americanas originais.

A alteração no conceito de culto e adoração no entender de Ellen White, da passagem da aceitação de altissonantes expressões vocais no culto para uma preferência pelo trabalho “manso e silencioso” do Espírito Santo, pode ser explicada por três motivos, segundo Roy Graybill (1991).

Primeiro, a mudança de região levou o grupo-líder dos adventistas a repensar o modelo de culto. O que parecia apropriado para os lenhadores do norte do Maine não era adequado ou atraente para os sóbrios fazendeiros do Centro-Oeste da segunda metade do século XIX, para onde o casal White se mudou e onde o adventismo se desenvolveu institucionalmente.

---

<sup>141</sup> Ellen G. White, “To My Dear Brethren”, c. abril de 1889 (*Carta 85*, 1889).

Em segundo lugar, a igreja e a cultura mudaram muito entre 1845 e 1885 e “os membros se tornaram mais educados e sofisticados” (GRAYBILL, 1991). Se no início do século XIX, a Igreja Metodista era reconhecida pelo “brado metodista”, após a Guerra Civil, o entusiasmo decresceu naquela denominação (idem). No mesmo período, os adventistas, antes conhecidos pelo entusiasmado *Advent Singing*, experimentaram um arrefecimento nas explosões vocais e físicas de adoração.

Em terceiro lugar estavam “os abusos de alguns entusiastas” (idem). Em Wisconsin, o caso do fanatismo Mauston, de 1861, foi relacionado a manifestações de êxtase e a uma compreensão extremista de santificação.<sup>142</sup>

Ao comentar as ocasiões em que o adventismo foi palco de manifestações físicas acompanhadas de deturpações teológicas, Ellen White demonstrou menos interesse na música utilizada do que na forma de se conduzir a música. A autora observou, também, que o culto permeado de “excentricidade” não favoreceria a credulidade e a boa impressão da verdade pregada pelo Adventismo: “Nada existe nessas demonstrações que convença o mundo de que possuímos a verdade [...] As desenfreadas demonstrações só criam desagrado no espírito dos incrédulos” (1987, p. 35). E ainda:

Deus chama Seu povo a andar com sobriedade e santa coerência. Eles devem ser muito cuidadosos de não representar mal e nem desonrar as santas doutrinas da verdade mediante estranhas exibições, por confusão e tumulto. Por essas coisas os incrédulos são levados a pensar que os adventistas do sétimo dia são um bando de fanáticos. Cria-se assim preconceito que impede almas de receber a mensagem para este tempo. Quando os crentes falam a verdade tal como é em Jesus, revelam uma calma santa e judiciosa, não uma tempestade de confusão (*General Conference Bulletin*, 23 de abril de 1901; WHITE, 1987, p. 36).

A forma ruidosa de apresentação da mensagem dos mileritas, que racionalizaram política e matematicamente a simbologia bíblica, ainda estava presente nos primeiros anos do adventismo. No entanto, a crescente erudição dos membros adventistas sabatistas, a movimentação urbana do adventismo na segunda metade do século XIX e os abusos carismáticos que comprometiam a exposição racional da teologia adventista podem ser catalogados como razões de refreamento do entusiasmo na prática litúrgica.

---

<sup>142</sup> Para outros casos semelhantes registrados nos primeiros anos do adventismo, ver Arthur L. White, “Charismatic experiences in early Seventh-Day Adventist history”. Disponível em <<http://www.whiteestate.org/issues/charism-alw.html>>. Acesso em 10 nov. 2012.

No final do século XIX, o adventismo, por meio das considerações de Ellen White, parecia reprocessar no campo da homilética, da oratória e da liturgia o aforismo do poeta William Blake (1757-1827): “A verdade jamais pode ser dita de tal modo que, sendo ela entendida, nela não se acredite” (1977, p. 185).

Pode-se acrescentar a essa lista de razões o fato de que o adventismo passou de seita à igreja ou denominação. Não raro, nesse processo de formalização denominacional ocorre uma gradual abstenção das características mais dissonantes de uma igreja em relação à esfera religiosa mais ampla. Troeltsch (1960, p. 331) entende que a mudança de uma seita para denominação surge do crescimento e da preocupação da liderança com a manutenção de seus grupos.

No tocante ao desenvolvimento e consolidação de um modelo cúlctico adventista, o papel de Ellen White não pode ser minimizado. Ela não editou o repertório dos hinários, não compunha melodias e não dirigia a música de sua igreja, mas suas orientações e opiniões funcionaram como base para a configuração filosófica e teológica do culto adventista e, por conseguinte, para a seleção da música apropriada para esse culto.

### **3.5 Diretrizes institucionais adventistas para a música**

No documento *Filosofia Adventista do Sétimo Dia com Relação à Música* (2004), a Associação Geral (AG) dos adventistas visou traçar diretrizes para a prática musical do seu conjunto mundial de membros.<sup>143</sup> Talvez por se dirigir a uma igreja espalhada em mais de duzentas nações e a um vasto número de culturas regionais, o documento não menciona os estilos musicais apropriados para os cultos ou para a apreciação individual (embora reprove nominalmente certos gêneros), mas comunica orientações gerais para o emprego da música nos programas oficiais das igrejas e para a devoção ou entretenimento pessoal.

---

<sup>143</sup> O documento é uma tradução de “A Seventh-day Adventist Philosophy of Music – Guidelines”, votado pela Associação Geral dos Adventistas do Sétimo Dia (AG) em 13 de outubro de 2004 (em 1981, a AG publicara *Guidelines Toward a Seventh-day Adventist Philosophy of Music*), durante seu Concílio Anual (voto 144-03G). Disponível em <<http://www.adventist.org/beliefs/guidelines/music-guidelines.html>>. Acesso em 17 abr. 2012. No Brasil, o documento está no *site* da Divisão Sul-Americana da IASD: <<http://adventistas.org/pt/musica/2013/05/07/ola-mundo/>>. Como o documento está sem paginação em ambos os *sites*, optei por citá-lo a partir dos apêndices 1 e 2 encontrados em WHITE, 2005, p. 72-80.

Na fundamentação da filosofia adventista para a música, os redatores do documento utilizaram textos bíblicos e de Ellen G. White: “Embora reconhecendo que o gosto, na questão da música, varia grandemente de indivíduo para indivíduo, cremos que a Bíblia e os escritos de Ellen G. White sugerem princípios que podem formar nossas escolhas” (WHITE, 2005, p. 72).

Em sua introdução, o documento apresenta um breve embasamento teológico adventista da música. Desse modo, é traçado um paralelo bíblico-cronológico que correlaciona a história da Redenção (Criação, Queda, Salvação) à atividade musical: “o Céu é um lugar de louvor incessante”, os seres humanos desenvolveram a apreciação musical como legado da criação à imagem de Deus, o pecado desfigurou a pureza da música, a qual pode ser usada para degradar o ser humano, o preparo para o advento de Cristo demanda o abandono de práticas musicais “mundanas” (idem, p. 75-76).

Em seguida, o documento da AG lista alguns princípios que deveriam orientar a prática musical dos adventistas a partir de dois textos da Bíblia: o primeiro, sobre a atitude humana de glorificar a Deus em todas as suas atividades, sagradas ou seculares (I Coríntios 10:13); o segundo, sobre a pureza moral que deve permear a mente (Filipenses 4:8). A ideia de santidade na prática cotidiana, portanto, se estabelece como vetor da prática musical tanto secular quanto litúrgica: “Desses dois fundamentos – glorificar a Deus em todas as coisas e escolher o mais nobre e o melhor – dependem os demais princípios [...] para a escolha musical” (idem, p. 78).

A tentativa de regulamentar modelos de composição musical mais adequados para a atividade cristã dificilmente redundou em resultados uníssonos e inequívocos ao longo da história das diretrizes para a música no Cristianismo. Não seria diferente com relação ao documento oficial adventista, no qual as orientações possuem caráter mais direto e prático quando o assunto é o conteúdo das letras dos cânticos.

No item 6, lê-se que “os bons versos são criativos, ricos no conteúdo e bem compostos. Focalizam no positivo e refletem os valores morais; instruem e enaltecem; e estão em harmonia com a sólida teologia bíblica” (idem, p. 79).

O item 9 aborda a diversidade cultural presente no adventismo mundial, reconhece a “contribuição de culturas diferentes na adoração a Deus” e aceita o fato que há variedade de formas e instrumentos musicais “na família mundial adventista do sétimo dia, e a música proveniente de uma cultura pode soar e parecer estranha a outra” (idem, p. 80).

A proposição oficial da AG para a música se encerra do seguinte modo:

Fazer música adventista do sétimo dia requer a escolha do melhor. Nessa tarefa, acima de tudo, nos aproximamos de nosso Criador e Senhor e O glorificamos. Cumpre-nos aceitar o desafio de ter uma visão musical diferenciada e viável, como parte de nossa mensagem profética, dando assim uma contribuição musical adventista importante e mostrando ao mundo um povo que aguarda a breve volta de Cristo (idem, p. 80).

Esse último parágrafo do documento conjuga o conceito de santidade, neste caso, entendido como separação de determinadas práticas musicais, com o conceito escatológico caro ao adventismo. Além disso, os redatores reconhecem a existência de uma prática musical adventista do sétimo dia. Essa combinação teológica para a música seria expandida em outro documento, este votado pela Divisão Sul-Americana (DSA) da IASD: *Orientações com Relação à Música para a Igreja Adventista do Sétimo Dia na América do Sul*.<sup>144</sup>

Nesse texto, recorre-se bastante ao que Ellen White escreveu sobre música e adoração: são dezenove citações extraídas de obras da autora em contraste com cinco citações diretas de textos bíblicos. Em contraste, no documento elaborado pela Associação Geral, há doze referências bíblicas e somente três citações de livros de Ellen White. À primeira vista, essa maior incidência de citações de Ellen White em um dos documentos parece assinalar as diferenças de atitude em relação ao assim chamado “espírito de profecia” entre os países sul-americanos e os Estados Unidos, onde há expressiva bibliografia que debate a natureza profética dos textos de Ellen White.

Por outro lado, essa contrastante diferença numérica de citações pode residir não no método de abordagem dos textos de Ellen White, mas na própria natureza dos dois documentos oficiais. O documento redigido pela Associação Geral é menor (sete páginas) e trata de princípios gerais de consciência em relação à prática musical no adventismo, enquanto o documento sul-americano tem dezessete páginas e aborda a atividade musical nos cultos religiosos, nas escolas, no evangelismo público, nas gravações de áudios e vídeos, e ainda relaciona orientações dirigidas à composição musical (letra e música), ao caráter e ao comportamento do músico, à gestão da música e da liturgia e à escuta de música secular.

---

<sup>144</sup> A DSA, órgão ligado à Associação Geral, gerencia as atividades da igreja na maioria dos países do continente sul-americano cuja sede se situa em Brasília/DF. O texto “Orientações com Relação à Música...” foi votado em 4 de maio de 2005 (voto 2005-116) e encontra-se disponível no *site* da DSA: <<http://adventistas.org/pt/musica/2013/05/07/ola-mundo/>>. Como o documento está sem paginação nesse *site*, optei por citá-lo a partir de WHITE (2005, p. 84-100).

Todos esses tópicos aparecem de forma expandida e mais próximos da atividade sacro-musical contemporânea nos parágrafos de Ellen White sobre culto e música do que nos textos bíblicos. Além disso, o documento sul-americano é descrito pelos seus redatores como “um complemento aos princípios apresentados pela Associação Geral, e devem direcionar a música dentro da Igreja Adventista na América do Sul” (idem, p. 86).

Se observado, então, como um documento único, a soma de ambos os textos oficiais apresenta vinte e duas citações de Ellen White e dezessete referências bíblicas, o que reduz significativamente a diferença numérica.

Ambos os documentos analisados foram elaborados com o propósito de regulamentar a atividade sacro-musical no Adventismo. No entanto, entre uma proposta institucional e sua efetivação na esfera de atuação dos leigos, há, muitas vezes, um percurso de tensões e discussões que mobilizam vozes dissonantes em relação ao discurso oficial. Essas vozes nem sempre rejeitam a totalidade de um documento institucional, mas se contrapõem ao que consideram tradicionalismos ou inovações, radicalismos ou aberturas, tangenciando as fluídas malhas do sagrado e do secular conforme entendidos em cada época. São essas tensões no tocante à prática musical adventista que iremos examinar a seguir.

Em uma dada prática musical comunitária, costuma-se observar, de um lado, uma comunidade que exerce um poder de controle sobre sua música considerada sagrada. Qualquer inovação musical é vista, a princípio, como um fator desestabilizador ou desviante da sacralidade de sua música. O controle é necessário para manter a estabilidade do sagrado atribuído a um dado repertório musical. Sem essa estabilidade sociorreligiosa, a comunidade pode entrar em conflito religioso e cultural. Entre outras funções, como a de gerar uma unidade na prática litúrgico-musical que possa caracterizar uma identidade singular ou exclusiva, os documentos oficiais relativos à prática musical de uma igreja também atuam como dispositivos de controle acionados hierarquicamente pela denominação.

De outro lado, observa-se o poder dessa música sagrada sobre a comunidade que a preserva. Devido aos supostos efeitos de determinadas músicas ou modelos de prática musical, procura-se manter o grandioso repertório musical dos ancestrais fundadores como um legado. De acordo com o etnomusicólogo José Jorge de Carvalho (2003), “ali

se manifestaria, então, o poder da própria música sobre a comunidade em que é praticada”.<sup>145</sup>

Se, portanto, há “perigo” para a música e o rito praticados, teólogos e leigos tendem a fortalecer os supostos aspectos benéficos da tradição musical e a ressaltar os supostos aspectos maléficos da inovação musical. É possível notar, nesse campo de tensões, que os argumentos buscam bases teológicas e, às vezes, científicas e culturais, a fim de atestar a segurança e a manutenção de determinada prática sacro-musical.

A seguir, vamos examinar o conteúdo das diretrizes oficiais para a música adventista, sem menosprezar as tensões experimentadas no desequilíbrio entre o ideal da proposta institucional e a realidade da prática sacro-musical no cotidiano dos fiéis e das igrejas.

### **3.6 A teologia que consagra a música**

O músico “deve representar corretamente, em sua vida, os princípios da igreja”, “evita tudo o que possa tirar a atenção da mensagem da música, como gesticulação excessiva e extravagante e orgulho na apresentação”, reflete, na aparência pessoal, “o padrão de modéstia e decência apresentado pela Bíblia” e “evita o uso de tonalidades estridentes, distorções vocais ou instrumentais, bem como o estilo dos cantores populares” (WHITE, 2005, p. 87-88). As orientações gerais para o praticante de música na igreja invocam princípios de pureza espiritual, provavelmente com o propósito de que o resultado musical seja equivalente às propostas adventistas de afastamento de práticas musicais seculares e de modéstia na performance.

Para Weber, “a religião tem sido uma fonte inesgotável de ocasiões para a criação artística, por um lado, e para a estilização por meio da tradição, por outro” (2010, p. 67). A música é ao mesmo tempo um elemento imprescindível e, também, suspeito no âmbito litúrgico do Cristianismo, pois, enquanto ela é ferramenta adequada para mobilizar o desejo individual de adesão ou suscitar a elevação espiritual, a música “inadequada” é capaz de causar prejuízos à estabilidade do culto tradicional.

---

<sup>145</sup> O texto de CARVALHO (2003, s/p) é uma reflexão sobre a atividade etnomusicológica a partir de tradições musicais afro-americanas, inclusive as de cunho religioso. No parágrafo onde cito o referido autor, estão em questão as tentativas de definição e regulação da música litúrgica por grupos adventistas. É nesse sentido que emprego o referido autor.

Nessa dupla perspectiva, os gestores da produção litúrgico-musical desenvolvem a estereotipação do objeto musical adequado ao padrão de culto estabelecido ao fixar estilos musicais e vocais para a prática regular dos atos congregacionais.

O elemento musical estereotipado está, obviamente, sujeito a mudanças de sentido “de local para local e de tempos em tempos”, contudo, “quanto mais uma peça musical for repetida no mesmo contexto, tanto mais ela vai passar a ‘significar’ esse contexto” (BEST, 1993, p. 92).

Devido ao seu caráter dinâmico e pervasivo, muitos cânticos foram ora aceitos ora repudiados por causa de sua aproximação com estilos seculares proibitivos para uma dada cultura, embora tolerados em outra. Recomenda-se no documento, então, que a música “deve harmonizar letra e melodia, sem combinar o sagrado com o profano” (WHIITE, 2005, p. 88).

Os estilos musicais populares também foram considerados inapropriados para o adepto desde as primeiras publicações oficiais da igreja no Brasil, curiosamente, com mais menções ao jazz norte-americano do que ao samba nacional. Em texto na *Revista Adventista*, de fevereiro de 1934, H. B. Scott fala sobre “músicas prejudiciais” e cita o jazz e as desordens fisiológicas provocadas pela escuta de gêneros musicais como esse (1934, p. 5). Seguindo o espírito do tempo, quase 40 anos mais tarde, Margarida Merriman assinalaria o rock como uma ameaça à saúde física e espiritual dos indivíduos (*Revista Adventista*, out. 1973, p. 4-7).

Na dificuldade de eleger os ritmos e estilos apropriados, os produtores e especialistas que autorizam a incorporação ou rejeição de bens musicais promovem estereótipos dos elementos desfavoráveis ao culto por meio da descrição dos aspectos extramusicais mais desabonadores de um estilo musical popular. A teologia denominacional pode, assim, tanto consagrar um estilo quanto repudiar outro. Nessa perspectiva, o guia de diretrizes e regulamentos que orienta a Igreja Adventista em seus procedimentos internos, apresenta advertências quanto ao emprego de determinadas formas musicais seculares:

Devemos exercer grande cuidado na escolha da música no lar, nos encontros sociais, nas escolas e igrejas. Toda melodia que partilhe da natureza do *jazz*, *rock* ou formas híbridas relacionadas, ou toda linguagem que expresse sentimentos tolos ou triviais, serão evitadas (*Manual da Igreja*, 2011, p. 151).



O anátema contra determinados gêneros populares em voga é observado em conjunto com a busca pelo ideal de equilíbrio ou moderação que incide sobre as orientações quanto à letra dos cânticos, que “deve ter valor literário e teológico consistente” e manter “o equilíbrio entre hinos dirigidos a Deus e cânticos que contêm petições, apelos, ensinamentos, testemunhos, admoestações e encorajamento” (WHITE, 2005, p. 90).

Vale mencionar que a reprovação de estilos musicais populares de matriz estrangeira (como o *jazz* e o *rock*) não significou a adoção de gêneros musicais de matriz nacional, como o samba ou o baião, muito embora estes não sejam mencionados nominalmente no citado manual.

O canto congregacional é bastante estimulado, sendo considerado “uma influência unificadora do povo de Deus em um só pensamento” e possuidor de “valor educacional” (idem, p. 91). Nesse trecho do documento, recorre-se a um texto de Ellen White, com o intuito de confirmar a importância do louvor congregacional: “Raras vezes, porém, deve o cântico ser entoado por uns poucos” (idem, p. 92).

Entre outras orientações, registra-se ainda “um cuidado especial para não se utilizar músicas que apenas agradem os sentidos, tenham ligação com o carisma, ou tenham predominância de ritmo” (id, *ibid*). Essa diretriz denota três campos de tensão na esfera da música dos adventistas no Brasil: a preocupação com o prazer sensorial causado pela música, a aproximação de teologias carismáticas ou (neo)pentecostais pelas vias da música, e o aumento da quantidade de canções de caráter animogênico ou dançável.

O quinto tópico do documento oficializado pela DSA, o uso de instrumentos musicais no culto, tem sido um dos assuntos mais controversos na esfera da música adventista. Essa controvérsia não se deve à larga utilização de instrumentos como o piano ou os instrumentos da orquestra (violino, flauta, naipe de metais, etc), mas ao uso litúrgico de instrumentos de percussão, como a bateria, o *cajón* ou o pandeiro.

Apesar da citação inicial de um texto de Ellen White musicalmente inclusivo – “não nos devemos opor ao uso de instrumentos musicais em nossa obra” (idem, p. 92; WHITE, 2006, p. 144), a comissão de redatores aponta o cuidado na utilização de “instrumentos associados com a música popular e folclórica ou que necessitem de exagerada amplificação” (id, *ibid*). A letra do cântico, então, emerge como o componente mais importante na estrutura do cântico, visto que “o instrumental deve ocupar seu papel de acompanhamento, dando prioridade à mensagem”, que o uso

alternativo de *play-backs* deve apoiar o canto congregacional e que a má utilização dos instrumentos concorre “para o enfraquecimento da mensagem da música” (idem, p. 93).

Se a restrição a determinados instrumentos e gêneros musicais pode ser vista como uma herança da austeridade litúrgica calvinista, a equiparação da música com a oração e o sermão pastoral no espaço do culto é uma noção que pode ser considerada como um legado de conceitos dos reformadores protestantes, notadamente de Martinho Lutero. O documento que ora analisamos menciona, fundamentando-se em *Evangelismo* (1997, p. 508), que a música deve ser tratada “como uma oração ou um sermão” (idem, p. 87), e que, sendo “um meio de promover o crescimento espiritual”, ela ocupa “um lugar tão especial quanto a oração e a mensagem da Bíblia, dentro do culto e da adoração a Deus (idem, p. 98).

O texto do documento se encerra com um parágrafo que mescla a prática da música com crenças enfatizadas pelo Adventismo:

A música é de origem celestial. Há grande poder na música. Foi a música dos anjos que fez vibrar o coração dos pastores nas planícies de Belém e envolveu o mundo todo. É através da música que os nossos louvores se erguem Àquele que é a personificação da pureza e harmonia. É com música e cânticos de vitória que os redimidos finalmente tomarão posse da recompensa imortal (WHITE, 1987, p. 335).

Esta citação alude à função da música dentro do Adventismo como acompanhamento às experiências vivenciadas na existência do adepto. Aliás, nas existências dos adeptos, pois os cânticos são entoados, segundo a citação, em caráter coletivo, congregacional, tanto por entidades celestiais como por seres humanos.

Os especialistas do capital religioso simbólico elaboram a teologia para a música por meio de processos de legitimação e controle da música sacra. São mobilizadas argumentações de cunho científico ao lado de dispositivos teológicos capazes de proporcionar a manutenção da tradição musical ou chancelar as inovações formais. Todas essas atitudes e pensamentos, enfim, operam em um processo de consagração da música.

A cosmovisão adventista norte-americana para a liturgia e o louvor chegou ao Brasil por meio dos missionários. Nesse contexto, é possível identificar processos de autonomia administrativa nacional, mas é possível enxergar um processo de autonomia cultural ou litúrgica? Essa é uma das questões abordadas no próximo capítulo, em que

vou tratar da prática musical adventista no Brasil e analisar como a teologia adventista é expressa pela produção musical da igreja no país.

## CAPÍTULO 4

### A TEOLOGIA NA MÚSICA

De acordo com Alan Merriam, a música que expressa conceitos da religião é utilizada como reforço de sistemas e rituais religiosos, embora ainda não haja estudos suficientes sobre em que medida a música tende a validá-los (2001, p. 292). Nessa perspectiva, as instituições cristãs asseguram seu discurso teológico por meio de canções que enunciam os comportamentos adequados para a vida cristã, falam das experiências pessoais, rememoram a confissão de fé, apontam os deveres morais e reforçam o conjunto de doutrinas para os adeptos.

Se a música sacra atua como veículo de transmissão da história bíblica e do ensino de princípios adotados pela igreja, esse aspecto certamente a submete a outra função da música descrita por Merriam: a função de contribuir com a continuidade e estabilidade de uma cultura (idem, p. 292-293). Os compositores cristãos, desse modo, lidam não somente com veiculação dos princípios e dogmas autorizados pela instituição religiosa como também atuam na função de preservar a memória religiosa por meio da música. Se a Igreja Adventista, por meio de processos de legitimação e controle da música sacra, visa estabelecer uma teologia para a música, os compositores adventistas, por meio da contextualização do texto doutrinário e de relativa autonomia estética, expressam a teologia na música.

O foco deste capítulo consiste em demonstrar a segunda linha de análise teomusicológica, a saber, a presença da teologia na música. No capítulo anterior, mapeou-se a trajetória de formação da teologia adventista e seus constituintes musicais e analisou-se a regulamentação teológica para a prática musical. Neste capítulo, será examinado como o corpo doutrinário-teológico do Adventismo do Sétimo Dia tem sido comunicado por meio da sua produção musical.

Neste capítulo, recorre-se à função normativa da teomusicologia, em que a teologia expressa na canção sacra é comparada à teologia do cânon religioso. Esse modelo de análise demanda do pesquisador o conhecimento da teologia da igreja, pois, segundo Spencer, “o que distingue a teomusicologia da investigação das ciências sociais é que sua análise se sustenta na pressuposição de que os símbolos religiosos, os mitos e o cânon da cultura estudada são a fonte normativa/oficial do teomusicólogo” (1991, p. 3).

Contudo, meu objetivo não é somente verificar como a produção musical adventista comunica a teologia normativa da igreja, mas também analisar a ênfase concedida a determinadas doutrinas e princípios ao longo da trajetória do adventismo no Brasil e os motivos religiosos e culturais que levaram a mudanças na prática musical.

Essa análise se efetiva da seguinte forma: primeiro, apresento um panorama histórico e cultural do Adventismo do Sétimo Dia no Brasil, utilizando como suporte o olhar sociológico de Schünemann (2002; 2003). Em seguida, abordo as possíveis razões sociais, culturais e religiosas que demandaram, em algumas épocas, a diversificação da prática musical e uma ênfase poética em determinados tópicos teológicos. Esses aspectos serão observados e contrastados com o pensamento de Antonio G. Mendonça (2008). Por fim, identifico as doutrinas mais enfatizadas pela produção musical adventista, obedecendo a uma delimitação de cânticos e compositores, sem deixar de examinar as formas musicais utilizadas para a veiculação da mensagem adventista.

Os músicos cristãos parecem elaborar grande parte de suas composições a partir da cosmovisão da igreja a que pertencem e da interpretação individual que tais compositores fazem dos princípios bíblicos. A audição de CDs permitiu uma análise detalhada dessas formas de composição e arranjo da trajetória musical do adventismo e, ainda, um estudo mais minucioso da integração de letra e música de uma canção.

A contextualização da síntese letra-música na teologia adventista e no cenário moderno de novas demandas estéticas e espirituais favoreceu a compreensão de três abordagens contemporâneas no tratamento musical da teologia: a diversidade estilística de matriz nacional; o diálogo com formas musicais internacionais; e, a renovação da tradição musical liderada pelos especialistas da produção religiosa simbólica.

Essas abordagens serão estudadas detalhadamente por meio da análise da produção musical adventista mais recente, a qual tem buscado atualizar os modos de transmissão e fixação da memória coletiva adventista.

#### **4.1 Dois olhares sobre o Adventismo**

Na esfera do avanço contemporâneo da religiosidade no Brasil, o número de adeptos da Igreja Adventista do Sétimo Dia, classificada na pesquisa do Censo 2010

como igreja evangélica, cresceu 29,03% entre os anos 2000 e 2010, passando de 1.209,42 para 1.561,071 de pessoas que se autodenominam adventistas.<sup>146</sup>

Esse acentuado aumento do número de adeptos registrado em uma década, próximo aos números de crescimento dos grupos pentecostais e neopentecostais no mesmo período e superior ao índice de crescimento de fiéis das igrejas protestantes consideradas tradicionais ou históricas, é empalidecido se comparado ao crescimento bastante expressivo da Igreja Adventista entre os anos 1981 e 2000, em que se viu saltar de trezentos mil para um milhão e duzentos mil o número de adeptos em duas décadas (o que sugere um crescimento de 300%).<sup>147</sup>

Provavelmente, entre outras explicações possíveis, o recente índice de expansão adventista resulte do fenomenal avanço pentecostal e neopentecostal no século XXI e, também, do crescimento de outros grupos religiosos (religiões orientais, espiritualismo, tradições indígenas) e de grupos sem religião.<sup>148</sup> Entretanto, o acréscimo de quase 30% de membros da Igreja Adventista em uma década merece a análise de especialistas.

O resultado das estatísticas não mostram que os adventistas têm uma face social mais visível por meio do funcionamento de hospitais, clínicas de saúde, escolas e ações humanitárias com presença da Agência Adventista de Desenvolvimento e Recursos Assistenciais (ADRA), poderiam atestar o seu não sectarismo em relação ao método científico-experimental, às demandas sociais e aos modernos modelos de ensino e aprendizagem.<sup>149</sup>

---

<sup>146</sup> Total de adventistas no Brasil – classificados como membros da Igreja Evangélica Adventista: 1.561.071. Dados do *Censo 2010* (IBGE). Número de membros no Brasil: 1.308,791. Número mundial de membros apresentado pela Conferência Geral dos Adventistas do Sétimo Dia no final de 2011: 17,479,890. Dados do *Annual Statistic Report for 2011*. Há uma diferença de 251 mil membros entre as listas. A diferença no total de números pode ser creditada à margem de erro da pesquisa, à possível soma de membros da Igreja Adventista da Promessa, e/ou a um número de pessoas que se autodenominam adventistas, mas deixaram de frequentar a igreja, o que acarretaria uma diminuição nos números oficiais enviados por cada igreja às instâncias adventistas superiores.

<sup>147</sup> Arthur S. Valle, “Membership passes 300.00”, *Adventist Review*, 29 out. 1981. Os números de crescimento de adeptos no Brasil, e também em vários países da África e das Américas Central e do Sul, são bem superiores aos índices relatados nos Estados Unidos. Na Europa, o Adventismo do Sétimo Dia se encontra em retração em alguns países. Ver *Annual Statistic Report for 2011* (2013).

<sup>148</sup> Entre 2000 e 2010, o Islamismo cresceu 29,11%, o Judaísmo 23,62%, o Hinduísmo 95,35% e as religiões de Tradição Indígena 269,16%, embora representem parcelas inferiores a 1% da população no Brasil. Os espiritualistas cresceram 138,40% e os grupos sem religião, 22,76% Dados do Censo Demográfico 2010 do IBGE.

<sup>149</sup> O Hospital Adventista do Pênfigo, em Campo Grande (MS), é um centro de tratamento para pacientes que sofrem de uma doença conhecida como “fogo-selvagem” (Fogo-selvagem é o termo comum usado para descrever uma doença de pele que se caracteriza pela formação de feridas que causa acessos de irritação e coceira que, às vezes, resulta na perda da consciência. O nome técnico da doença é “pênfigo”). A forma de tratamento, desenvolvida nos anos 1950, foi publicada pelo médico Edgard Bentes Rodrigues na *Revista Brasileira de Medicina* (abril de 1952).

Por outro lado, a compreensão que a instituição adventista tem a respeito de seu papel nos eventos escatológicos, a apologia do sábado como dia de descanso (razões inscritas no nome da IASD) e a crença no dom de profecia na modernidade tipificado nas obras de Ellen White têm levado alguns analistas à desqualificação do adventismo enquanto organização de caráter protestante, seguida de sua classificação no rol das seitas oriundas do fundamentalismo evangélico.

Em que pese a credibilidade social de clínicas e escolas adventistas, sua presença minoritária na sociedade brasileira, configurando menos de 1% da população do país, e seu posicionamento doutrinário dissonante em relação ao evangelicalismo dominante, são pontos que ainda situam o Adventismo do Sétimo Dia na região periférica do reconhecimento social e religioso.

Convivem duas perspectivas, uma negativa e, outra, positiva, sobre os adventistas. A visão negativa os retrata como uma seita à margem do Protestantismo ou mesmo excluída do Cristianismo. Essa visão decorre da tradição apocalipsista do Adventismo, da observância do sábado (e não do domingo), da rejeição da crença na imortalidade da alma e da centralidade do papel desempenhado por Ellen G. White na configuração do pensamento da igreja (RAMOS, 2003, p. 16).<sup>150</sup> Nessa perspectiva, os textos de Ellen White formariam uma espécie de “terceiro Testamento” (somados ao Antigo e Novo Testamentos bíblicos) e a reorganização dos adventistas mileritas pós-1844 não passaria de uma tentativa de proteger-se do opróbrio público dos eventos que conduziram ao Grande Desapontamento (FESTINGER et al, 1956).

De outro lado, a visão mais favorável exhibe outros argumentos:

- a negação de que os textos da chamada “profetisa do Adventismo” constituem um terceiro Testamento (STARK, BAINBRIDGE, 1985, p. 489);

- a ênfase adventista no bem-estar físico e mental do indivíduo, o que atrela as áreas da saúde e da educação ao endosso da sociedade à promoção do bem-estar;

- a boa aceitação no meio evangélico majoritário de alguns dos principais nomes adventistas da música, como o quarteto Arautos do Rei, o grupo Prisma Brasil, a cantora Alessandra Samadello e o cantor Leonardo Gonçalves;

---

<sup>150</sup> O sociólogo Antônio F. Pierucci descreve as razões pelas quais o Adventismo comparece no rol das religiões não cristãs (cf. *O Livro das Religiões*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 289). O teólogo adventista José C. Ramos responde ao parecer de Pierucci e defende que as crenças do Adventismo são cristãs (2003, p. 16-17). Ver também Moisés Mattos, “Adventistas e evangélicos”, *Revista Adventista*, abril 2001, p. 10-11.

- o crescente processo de denominalização do Adventismo, o qual pode ter levado a igreja a ser incluída entre as igrejas evangélicas pelas estatísticas brasileiras oficiais e por tipologias de classificação do protestantismo no Brasil.

O processo de denominalização é uma teoria que busca explicar a transição de uma seita para a esfera de igreja estabelecida. Essa institucionalização tem sido analisada por diversos teóricos, como sociólogos e teólogos. Para H. Richard Niebuhr (1992), a passagem de seita à denominação é uma consequência da necessidade de inclusão da segunda geração de fiéis em uma religião socialmente minoritária. Segundo Stark e Bainbridge (1985), uma “seita” é um polo de alta tensão em relação à sociedade geral, ao passo que uma “igreja” se encontra num polo de baixa tensão. Nesse sentido, os fatores sociais e culturais em interação com a esfera religiosa podem ser capazes de reduzir a tensão sectária de um grupo minoritário de fiéis.

Arautos de uma mensagem apocalíptica pouco otimista em uma sociedade que vivencia a comodidade tecnológica, portadores de um cardápio de restrições alimentares em uma sociedade de alto consumo de gorduras e calorias, e observadores de um dia da semana em que não comercializam numa sociedade da lógica do capital, os adventistas do sétimo dia parecem figuras inadequadas e desconcertantes no contexto social moderno. Não surpreende que sua face mais respeitada esteja relacionada às áreas médica e de bem-estar.<sup>151</sup>

De forma geral, as tipologias de classificação do protestantismo e do evangelicalismo no Brasil situam o Adventismo do Sétimo Dia como “seita” (BITTENCOURT, 2003) ou mesmo como religião “não cristã” (PIERUCCI, 2005). De fato, suas diferenças doutrinárias em relação ao protestantismo de missão são realçadas como usuais delimitadores entre o protestantismo histórico/tradicional (as *mainlines churches*) e as denominações marginais que, apesar da manutenção de doutrinas centrais do protestantismo, enfatizam pontos de crença dissonantes em relação ao setor dominante do protestantismo.

É válido ressaltar que, na tipologia do protestantismo brasileiro delimitada por Bittencourt, o protestantismo histórico ou de missão é um termo que circunscreve denominações que resultaram de agências missionárias das igrejas norte-americanas

---

<sup>151</sup> Se, no Brasil, louvam-se as conquistas médicas do Hospital Adventista do Pênfigo, nos Estados Unidos celebram-se as ações do Dr. Ben Carson, cirurgião responsável pelo sucesso da operação inédita que separou duas gêmeas siamesas unidas pela cabeça. Cirurgia realizada no *Johns Hopkins Hospital*, em Maryland. Sua autobiografia encontra-se disponível no Brasil com o título *Sonhe Alto* (Tatuí: Casa Publicadora Brasileira, 2001). Não confundir com *Sonho Impossível*, autobiografia do também adventista e afro-americano Barry Black, capelão do Senado americano, publicado pela mesma editora.



(2003, p. 121-124). Subtraindo-se os itens doutrinários que distinguem o adventismo do protestantismo tradicional, nota-se que o Adventismo do Sétimo Dia compartilhou da origem geográfica e dos empreendimentos missionários do protestantismo histórico no final do século XIX e início do século XX. Compartilhou, ainda, das mesmas melodias sacras, embora as letras tenham recebido substituições ou acréscimos de letras alinhadas com as doutrinas defendidas pelo adventismo. Por fim, a inserção do adventismo nas áreas rurais do Brasil, sua ênfase teológica milenarista e a concorrência e a rivalidade surgidas em razão das disputas de demarcação geográfica e teológica com o catolicismo brasileiro são fatores que poderiam posicionar a IASD entre as igrejas protestantes de missão.

Nessa perspectiva mais inclusiva, e considerando-se, ainda, a heterogeneidade do campo protestante capaz de gerar correntes denominacionais diversificadas, é que se pode situar o Adventismo na esfera do protestantismo histórico ou de missão.

#### **4.2 A inserção do Adventismo do Sétimo Dia no Brasil**

A inserção do protestantismo entre os brasileiros, sucedida de forma mais intensa e contínua no final do século XIX e início do século XX, foi privilegiada por um momento sócio-histórico propício, segundo Antonio G. Mendonça (2008, p. 28). Esse período caracterizou-se pela intensidade dos fluxos migratórios provenientes da Europa em direção ao Brasil e, também, pelos empreendimentos missionários coetâneos de denominações evangélicas norte-americanas.

Os pressupostos teológicos de ensinar as doutrinas bíblicas ao redor do mundo eram um corolário do princípio evangelizador protestante anglo-americano, cuja primeira fase de inserção em outros países ocorreu entre 1793 e 1840 – período de formação de várias “sociedades missionárias”. No final do século XIX, o expansionismo do Estado norte-americano, que aliava “missão civilizatória” e autoafirmação geopolítica no plano mundial, encontrava na religião o substrato teológico que justificava as pretensões políticas e econômicas dos Estados Unidos. O empreendimento missionário visava a preparação da população mundial para a chegada do Reino de Deus, enquanto a mentalidade do “Destino Manifesto” era uma força propulsora para a efetivação desse empreendimento que buscava a reforma da civilização pelas mãos da cultura evangélica anglo-americana. Essa perspectiva está

sintetizada na palavra de ordem “Deus está usando os anglo-saxões para conquistar o mundo para Cristo” (HANDY, 1971, p. 105).

Na segunda metade do século XIX, os adventistas buscaram agregar-se aos movimentos de expansão missionária, e, no final daquele século, a chegada de um contingente alemão à região sul do Brasil, formado por grupos de imigrantes que se distribuíram, principalmente, nas áreas rurais, possibilitou a propagação do Adventismo.

A inserção do Adventismo no Brasil entre os colonos alemães encontrou, pelo menos, quatro fatores que facilitaram sua aceitação nas colônias agrícolas alemãs no Sul do país: a manutenção dos costumes e a preservação do uso da língua alemã, facilitadas pelo isolamento daquelas comunidades rurais; o desenvolvimento do sentimento teuto-brasileiro, que mesclava conservação de práticas do país de origem com o interesse em fixar residência no Brasil, o que levou as colônias a estabelecerem-se como municípios; as práticas religiosas pietistas de seu protestantismo de origem, cuja ênfase na comunhão mais pessoal e subjetiva encontrava paralelo na faceta pietista do adventismo.<sup>152</sup>

Segundo Schünemann, “a pregação da IASD era próxima à mentalidade desses primeiros conversos, não representando uma ruptura, mas aceitação de uma mensagem que revivia os ideais comuns” (2009, p. 160).

O estudo de Schünemann (2009) considera a existência de duas fases de expansão do adventismo incipiente no Brasil: a primeira, mediada por colportores e missionários estrangeiros, orientada às comunidades de fala alemã; a segunda, dirigida a partir de um órgão centralizador de ações evangelizadoras que proveu a transmissão do ideário religioso adventista entre os brasileiros natos.

No final do século XIX, havia adventistas do sétimo dia em Gaspar Alto (SC), os quais teriam obtido conhecimento das doutrinas adventistas antes da chegada dos colportores por intermédio da leitura de exemplares do periódico alemão *Stimme der Wahrheit* (Voz da Verdade).<sup>153</sup> Embora a IASD norte-americana recorresse ao expediente de enviar diversas publicações para regiões onde o adventismo não se

---

<sup>152</sup> Sobre a inserção do adventismo no Brasil por intermédio das comunidades rurais alemãs, ver SCHÜNEMANN (2003). “Colportor” designa o vendedor de livros denominacionais no Adventismo.

<sup>153</sup> Há, também, alguma controvérsia em relação à localidade de estabelecimento da primeira comunidade adventista, se Santa Maria (ES), ou se Gaspar Alto (SC). As cronologias adventistas oficiais registram o pioneirismo da comunidade de Gaspar Alto, onde, em 1890, se converteram os primeiros adventistas sabatistas, o casal Guilherme e Johanna Belz (GREENLEAF, 2011; TIMM, 2005; BORGES, 2001).

estabelecera, a ausência de melhores evidências tem levado alguns adventistas a dar explicações providenciais para o início da inserção da igreja no Brasil.<sup>154</sup>

Schünemann ressalta o fato de que, embora o adventismo encontrasse gradativa aceitação entre os brasileiros nativos, as ações da IASD desenvolveram-se nas comunidades de língua alemã (2009, p. 158). Tal situação favoreceu tanto a publicação de literatura no idioma germânico como também a realização dos momentos de adoração pessoal e coletiva no mesmo idioma.

Sem dispor de um hinário adventista, as primeiras comunidades adventistas, não raro, utilizavam o hinário luterano *Singet dem Herrn* [Cantai ao Senhor] (BORGES, 2001, p. 111). Posteriormente, a IASD na Alemanha passou a enviar o hinário *Zions Lieder* (Cânticos de Sião), no qual constavam mais de mil hinos (*Hinário Adventista do Sétimo Dia*, 1996, p. 3).<sup>155</sup>

O crescimento do adventismo entre os brasileiros foi acompanhado da elementar necessidade de expressão musical no idioma português. Em 1914, a Casa Publicadora Brasileira (CPB) lançou o primeiro hinário com cânticos traduzidos para a língua portuguesa, o *Psalmos e Hymnos para Cultos e Solenidades Religiosas*. Não obstante, o *Zions Lieder* continuava sendo enviado às comunidades de fala alemã, sendo que sua edição de 1917 trazia 1.089 hinos.

A evangelização nas áreas rurais foi acrescida de planos de evangelização urbana junto aos imigrantes, contingente expressivo na cidade de São Paulo. As primeiras igrejas foram construídas nas décadas de 1920 e 1930, e tinham um bom número de imigrantes (italianos, espanhóis, húngaros, japoneses, alemães) entre seus adeptos. Os dados da expansão do adventismo no Estado de São Paulo mostram um crescimento, entre 1919 e 1937, de 540% no número de membros (SCHÜNEMANN, 2002).

Em que pese o menor contingente de adventistas do sétimo dia na cidade de São Paulo comparado ao maior número de evangélicos ligados a igrejas de confissão protestante, é possível que, no começo do século XX, muitos dos habitantes que

---

<sup>154</sup> Na nota 6, p. 50, GREENLEAF (2011) afirma que os detalhes pitorescos, e até contraditórios, foram acrescentados por E. H. Meyers em sua *Reseña de los comienzos de la obra em Sudamérica* (Buenos Aires, s.d.), e são encontrados na *SDA Encyclopedia*. Parece não haver ninguém que saiba a história completa. De todo modo, Schünemann encontrou episódios semelhantes nos relatos do pioneirismo missionário no Haiti (2009, p. 158)

<sup>155</sup> Jetro de Oliveira relata que o hinário *Zions Lieder* também era editado nos Estados Unidos pela Pacific Press Publishing Association, no Estado de Illinois, e enviado às igrejas adventistas de fala alemã no Brasil. Ver “Zions Lieder e as primeiras traduções”, disponível em <[http://www.unasp-ec.com/memoriadventista/enciclopedia/4/hinarios/002\\_zions.htm](http://www.unasp-ec.com/memoriadventista/enciclopedia/4/hinarios/002_zions.htm)>. Acesso em 14 ago. 2013.

tomavam conhecimento do adventismo não estranhassem a observância do dia do sábado, haja vista o “caso típico dos sábados judaicos que esvaziavam, ou melhor, esvaziavam as ruas comerciais do Bom Retiro” (FAUSTO, 1988, p. 45).<sup>156</sup>

A partir dos anos 1930, novas conjunturas sociais mobilizaram um redirecionamento da ação proselitista do adventismo no Brasil. A fase de inserção entre os colonos alemães dá lugar, então, à evangelização da população brasileira em geral. Um dos fatores foi a restrição na Era Vargas à atividade de estrangeiros no Brasil. Algumas leis, relacionadas à constituição federal e à ideologia nacionalista do Estado Novo, exigiam que todas as organizações registrassem em seus quadros um mínimo de 67% de brasileiros natos ou naturalizados, e outras legislações requeriam que pastores e pregadores falassem somente em português. A promulgação dessas leis afetava a IASD, que continha muitos estrangeiros, principalmente de fala inglesa e alemã, em seus cargos principais.

O segundo fator está ligado à forte migração de nordestinos nas décadas de 1940 e 1950 para a cidade de São Paulo, o que favoreceu a evangelização adventista na periferia da capital paulista, onde se situava boa parte dos chamados “retirantes”.

Os hinários utilizados nessas fases de expansão da IASD foram, primeiramente, o *Singet dem Herrn*, de origem luterana, e o *Zions Lieder*, editado pelos adventistas na Alemanha. Posteriormente, novos hinários foram confeccionados por editoras adventistas nos Estados Unidos e também no Brasil.

Quando o hinário *Cantae ao Senhor – Hymnos para Cultos e Solemnidades Religiosas* foi lançado no Brasil, em 1914, sua publicação era correlata ao projeto de expansão da IASD. Tratava-se de um pequeno volume composto de 104 letras de hinos (sem notação musical), entre os quais, constavam cânticos extraídos do hinário alemão *Zions Lieder*, do hinário norte-americano *Christ in Song*, e, ainda, dos hinários evangélicos *Cantor Cristão*, *Salmos e Hinos* e *Harpa Evangélica*.<sup>157</sup>

A reunião de hinos provenientes de diversas confissões evangélicas foi uma característica da inserção do protestantismo no Brasil. Apesar dos diferentes regimes de administração institucional e das ênfases doutrinárias desiguais, as agências

---

<sup>156</sup> Bom Retiro é um bairro da cidade de São Paulo com muitos moradores de origem judaica. Assim como o bairro da Liberdade, é considerado um bairro étnico tendo em vista o maciço estabelecimento de estrangeiros no local.

<sup>157</sup> Em 1928, a 4ª edição do *Cantae ao Senhor* trazia 328 hinos (somente letras, sem notação musical). Outros hinários da época, como o *Sabbath School Songs*, serviram de fonte de empréstimo de cânticos. Ver “*Cantae ao Senhor*”, Revista Mensal, abril 1929, p. 15, *apud* OLIVEIRA, Jetro, “Um breve relato dos hinos usados pela Igreja Adventista do Sétimo Dia no Brasil”. Disponível em <[http://www.unasp-ec.com/memoriadventista/enciclopedia/4/hinarios/002\\_zions.htm](http://www.unasp-ec.com/memoriadventista/enciclopedia/4/hinarios/002_zions.htm)>. Acesso em 14 ago. 2013.

missionárias visavam a ocupação do terreno não cristão e também do território já cristianizado pelos católicos romanos. Contra o monopólio social e religioso do catolicismo, os esforços protestantes tomavam um formato interdenominacional que se apoiava na “simplificação teológica e litúrgica, cujo atestado maior foi o uso comum de um único livro de hinos sagrados que serviu às denominações do Brasil pelo menos até fins do século XIX” (MENDONÇA, 2008, p. 289). Tratava-se do hinário *Salmos e Hinos*, editado em 1861 pelo casal Robert e Sarah Kalley, contendo várias versões em português de hinos sacros tradicionais e algumas composições originais escritas no Brasil.

Outros autores, como o missionário presbiteriano John Boyle, em fins do século XIX foram inserindo novos cânticos nas edições seguintes do hinário *Salmos e Hinos*. Os hinos eram provenientes de várias igrejas evangélicas, as quais, se eram competidoras independentes no cenário norte-americano, no Brasil, entretanto, representavam o esforço da “coligação” protestante unidas por um capital religioso simbólico comum.

O hinário dos batistas no Brasil, *O Cantor Cristão*, incorporou boa parte dos cânticos do *Salmos e Hinos* (BRAGA, 1983, p. 19), enquanto os primeiros hinários adventistas foram alimentados tanto pelo *Salmos e Hinos* quanto pelo *Cantor Cristão*. A tradição de compartilhamento de repertório não se manteve ao longo do século XX, mas alguns hinos e versões do casal Kalley e também de autores batistas pioneiros, como William Entzinger (1859-1930) e Salomão Luiz Ginzburg (1867-1927), estão mantidos nas edições dos dois últimos hinários oficiais dos adventistas, o *Cantai ao Senhor* (1963) e o *Hinário Adventista do Sétimo Dia* (1996).

Em uma edição de 1921 do *Cantai ao Senhor*, dos 321 hinos registrados, 283 pertenciam originalmente aos hinários *Christ in Song*, publicado em 1908, nos Estados Unidos, e *Zions Lieder*.<sup>158</sup> É interessante notar que no prefácio de *Christ in Song* pode-se observar a manifestação de duas características dos hinários adventistas (também presentes em vários hinários protestantes) e que, também, estavam presentes na coletânea adventista-milerita *The Millennial Harp*, editada por Joshua Himes em 1843: a preocupação com a facilidade rítmico-melódica dos cânticos, que poderia desagradar os cantores mais instruídos, e a incorporação de hinos de compositores não adventistas.

---

<sup>158</sup> Cf. anexos A3 a A5.

Lê-se no prefácio: “Bons cantores não deverão julgar [os hinos] somente por eles mesmos, mas pelas multidões menos capazes de interpretar as harmonias difíceis [...]”. A edição de *Christ in Song* foi compilada por Frank E. Belden (1858-1945), sobrinho de James White e Ellen White, que também era compositor e empresário no ramo editorial de coletâneas musicais adventistas. Entre os “quase mil dos melhores hinos evangelísticos [*gospel hymns*] novos e antigos”, foram incorporados cânticos originários de distintas confissões evangélicas: mais de 30 hinos de Fanny Crosby, 30 de William B. Bradbury, 19 do pastor batista Robert Lowry, 20 do metodista William James Kirkpatrick, 14 do anglicano John B. Dykes, 40 do presbiteriano Lowell Mason, e assim por diante.

Essa configuração musical interdenominacional estava presente, ainda que em menor quantidade, nos primeiros hinários adventistas publicados no Brasil. Entretanto, cabe ressaltar que essa característica interdenominacional na área musical não era reproduzida, necessariamente, nos empreendimentos de evangelização e no relacionamento entre as denominações.

Se as igrejas protestantes não foram bem recebidas no Brasil, o adventismo, por sua vez, encontrou resistência por parte de protestantes e católicos. Entre os diversos casos, mencione-se o de uma recém-convertida, Yolanda Pereira, que relatou os obstáculos encontrados no período de sua conversão ao adventismo e que um pastor de outra denominação “já tinha nos avisado da seita dos ‘sabatistas mentirosos’” (*Revista Adventista*, ago. 1924, p. 7).

Um adventista de sobrenome Mansell, provavelmente um missionário estrangeiro, escreveu sobre sua campanha evangelizadora na cidade de Santa Cruz (PE): “Temos boa frequência todas as noites, e aguardo bons resultados. Há um hoteleiro que frequenta assiduamente as reuniões, assim como um subdelegado, e outras pessoas de influência. Não há protestantes na cidade, e o povo está resolvido a eliminar a ‘nova seita’” (*Revista Adventista*, nov. 1928, p. 12).

Na análise de Bourdieu, “a Igreja tende a impedir de maneira mais ou menos rigorosa a entrada no mercado de novas empresas de salvação (como, por exemplo, as seitas e todas as formas de comunidade religiosa independentes), [...]” (1974, p. 58). Igreja, aqui, representa a organização religiosa burocratizada que busca preservar sua atuação dominante no monopólio da salvação.

Embora, no início do século XXI, a expansão evangélica contribua para atenuar ou equilibrar os polos de dominação religiosa no território brasileiro, no início do século

XX, a Igreja Católica constituía a empresa religiosa que buscava manter distante a ameaça protestante, enquanto as igrejas evangélicas estabelecidas logravam esforços para desestabilizar a concorrência das “novas seitas” evangélicas.

Em relação ao protestantismo em geral, e ao adventismo, de forma particular, ocorria no Brasil o que, nos termos de Pierre Bourdieu, pode ser classificado como manifestação de hostilidade “da empresa burocrática de salvação” contra novas agências religiosas (2005, p. 95).<sup>159</sup> O adventismo configurava-se, então, como mais um concorrente, ainda que atuasse no período de inserção do protestantismo classificado por Antonio G. Mendonça como “projeto de cooperação e unionismo” evangélico entre 1916 e 1952 (2012, p. 80-84).<sup>160</sup>

A aproximação entre as igrejas protestantes instaladas no Brasil traduziu-se, assim, de modo mais eficiente, na utilização de um repertório sacro-musical comum distribuído nos vários hinários das diferentes confissões de fé evangélica. Outro ponto de convergência evangélica no Brasil foi a teologia avivalista, desenvolvida no metodismo norte-americano, que consistia na conversão pessoal (conversionismo), no amor e no perdão divinos, na aceitação do sacrifício expiatório de Cristo, na regeneração da vida e na expectativa da vida eterna após a morte (MENDONÇA, 2008, p. 292).

Os sermões avivalistas possuíam alta voltagem emocional e tinham a companhia da música de contornos populares e mais sentimentais, como nas prédicas de pregadores itinerantes como Billy Sunday e Dwight Moody, ambos acompanhados dos músicos Homer Rodeheaver e Ira Sankey, respectivamente. No Brasil, porém, segundo Dolghe, “a música religiosa estava, aqui, a serviço do elemento menos emocional do culto: o sermão pedagógico” (2007, p. 156).

Não se pode, contudo, delimitar a ação ou o efeito da música ao papel de elemento de confirmação emocional de doutrinas racionais. Em BORGES (2001, p. 91; 111) e GREENLEAF (2011) registram-se ocasiões em que a entoação de hinos

---

<sup>159</sup> Devo esta compreensão ao texto de Leonildo Silveira Campos, 2012, p. 158-159. O autor aborda as origens do pentecostalismo nos Estados Unidos e o surgimento de novos “empreendedores proféticos” no cenário de monopólio protestante.

<sup>160</sup> A ideia de unionismo esteve vinculada aos movimentos ecumênicos que, na primeira metade do século XX, visavam a unidade dos protestantes no Brasil. Essa mobilização se tornou organizada em 1917, ano da formação da Comissão Brasileira de Cooperação, da qual faziam parte metodistas, presbiterianos, congregacionais e episcopais com o objetivo inicial de unificar as ações protestantes. Essa pauta refletia o pan-americanismo da política norte-americana que procurava reunir as recém-formadas nações das Américas e que, no campo religioso, tratava de não criar inimizades com a Igreja Católica (MENDONÇA, 2012, p. 80-84).

contribuiu para o recrudescimento do fervor e comoção de adventistas e não adventistas. Não seria justo subestimar o potencial da música para “comover a alma” e para providenciar um modo de expressar as crenças religiosas e as experiências individuais na peregrinação da fé (BEGBIE, 2000).

Ainda que os textos de teor avivalista dos cânticos norte-americanos estivessem a serviço do modelo supostamente racionalista do culto protestante no Brasil, as letras dos cânticos continham carga doutrinária e, também, encerravam percepções da confissão de fé capazes de comover os crentes.

Outros dois elementos que podem ter cooperado para a ausência histórica de relatos de cultos protestantes em que houve demonstrações emocionais e físicas classificadas como histéricas, frenéticas ou, simplesmente, excessivas: o distanciamento das práticas cúlitas das religiões afro-brasileiras e a característica racionalista e didática do culto protestante introduzido no Brasil por Robert Kalley.<sup>161</sup>

Entretanto, o que alguns analistas da hinódia do protestantismo de missão deixam de mencionar é a distância sociogeográfica em que o estilo musical daqueles hinos se encontrava em relação ao contexto musical e cultural da população brasileira. Nos Estados Unidos, os músicos que acompanhavam os evangelistas utilizavam a valsa popular, a marcha militar ou a canção rural sentimental para sedimentar textos bíblicos na memória dos adeptos ou como força propulsora dos sentimentos favoráveis à conversão pessoal.

Cânticos de Ira Sankey, como “Sob Suas Asas” ou “Fé a Vitória”, eram hinos evangelísticos em ritmo ternário, como as valsas populares do final do século XIX nos Estados Unidos. Marchas como “Ó Cristãos, Avante”, “O Pendão Real” ou “Brilha no Meio do Teu Viver”, esta última, popularizada pelo Exército de Salvação, também constavam no repertório dos primeiros hinários adventistas. E também comparecia “Saudade”, a adaptação adventista da canção “*Old Folks at Home*”, do compositor popular Stephen Foster.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Não pretendo discorrer prolongadamente sobre os elementos característicos do culto protestante de missão no Brasil. Maiores referências em Mendonça e Velasques (1990), Leonard (2002), Hahn (1989), e Dolguie (2007).

<sup>162</sup> Todos os hinos citados nesse parágrafo podem ser encontrados no *Hinário Adventista do Sétimo Dia* (1995).



Trecho de “Sob Suas Asas” (no *HASD*, sua fórmula de compasso é 6/4):

Fui re - di - mi - do e Seu fi - lho já sou.  
Sob Su - as a - sas a paz hei de a - char. Des - can - sa - rei,  
Na - da no mun - do me po - de a - ba - lar.

des - can - sa - rei Sob Su - as a - sas ben - di - tas;

Trecho de “Ó, Cristãos Avante”:

dão.  
rá! Ó cris - tãos, a - van - tel Mar -  
lar.

char, mar - char, mar - char! Pe - la cruz de

Cris - to, Com ar - dor lu - tar!

A população brasileira talvez desconhecesse a origem secular daqueles cânticos, os quais, provavelmente, foram aceitos por duas razões: aqueles novos cânticos faziam parte do repertório musical da nova confissão religiosa e também significavam, assim como as novas doutrinas aprendidas, um fator de diferenciação em relação ao contexto musical do catolicismo e da religiosidade popular brasileira.

A formulação evangelística do adventismo unia a cronologia bíblica das profecias escatológicas dos livros de Daniel e Apocalipse à percepção conversionista diante da iminência do cumprimento do dado profético. O evangelismo adventista visava o esclarecimento de sua própria exegese bíblica e, ainda, recorria à interação entre história secular e história sagrada na elaboração de um quadro histórico-profético capaz de convencer o público tanto da veracidade do fato teológico quanto da necessidade de conversão imediata dada a iminência apocalíptica.

A autoconcepção adventista de “povo do tempo do fim”, isto é, de ser o grupo religioso remanescente descrito na profecia do capítulo 14 do livro de Apocalipse como observador da totalidade dos dez mandamentos e portador do “dom de profecia” (como manifesto em Ellen White), colaborava para sintetizar no Adventismo uma urgência da proclamação bíblica e escatológica. Esse fator, aliado ao ascetismo adventista em relação à dieta alimentar e diversões urbanas, parece explicar o que Oliveira Filho chama de “atrofia do cerimonial do culto” adventista (2004, p. 175).

De fato, o teor avivalista das pregações dos pregadores pioneiros do adventismo, o canto entusiástico (*Advent Singing*) e as manifestações extáticas atreladas às “visões” de Ellen White eram eventos que não encontraram um paralelo no Adventismo do século XX. E assim como várias igrejas protestantes de missão no Brasil, o Adventismo no Brasil conciliava o culto didático e reverente com os cânticos oriundos da hinódia avivalista e emocional.

Para Dolghie, a tradução das letras e a preservação da melodia dos hinos avivalistas representam “uma intrínseca contradição entre o modelo musical usado e sua função cúltica” (2007, p. 162). No entanto, em relação ao objeto de estudo de minha tese, pode-se discordar da análise da autora, pois, embora as letras estivessem atreladas ao pietismo e à teologia avivalista, a forma plácida com que os adventistas entoavam os cânticos podia não derivar em emocionalismo, mas certamente havia emoções durante os apelos à conversão pessoal.

É preciso entender, também, que o repertório transferido de um contexto, o avivalismo norte-americano, estava sendo reorganizado em outro contexto, o culto

didático adventista, o qual dispensava os excessos emocionalistas, mas não descartava o emprego da música (fundo musical ao piano, cântico ao final do sermão) durante os apelos pastorais à consagração ou à adesão individual.

### **4.3 A música e a tecnologia na proclamação do tempo do fim**

As seitas evangélicas que surgiram do processo de cisão e sectarismo durante a primeira metade do século XIX estiveram envolvidas em disputas pelo monopólio da salvação. Por outro lado, o expansionismo geopolítico norte-americano esteve atrelado ao empreendedorismo georreligioso dos protestantes, o que permitiu a viabilização de ações interdenominacionais em que o repertório musical era importante peça de sustentação evangelística.

Embora, no Brasil, se repetissem alguns conflitos interreligiosos que já haviam arrefecido nos Estados Unidos e na Europa, a coexistência relativamente tolerante de várias confissões evangélicas era reproduzida nas estratégias de evangelização, com utilização similar dos meios musicais, radiofônicos e de prédica pública.

Nos anos 1930, o Adventismo no Brasil também compartilhava com os protestantes outro ponto comum: o desenvolvimento de programas de evangelização “a partir de uma mensagem religiosa unificada em torno da conversão individual e mudança de vida” (MENDONÇA, 2012, p. 81). Desse programa teológico, constavam as “conferências” religiosas, geralmente, organizadas em séries pelas igrejas, com pastores estrangeiros e brasileiros que se destacavam pela oratória e por palestras que mesclavam temas seculares aos temas sacros. Entre os pregadores nacionais, destacou-se o presbiteriano José Rizzo Jr., que utilizava espaços como teatros e auditórios com o intuito de facilitar a frequência de um público arredio à igreja protestante.

Em sintonia com as metodologias de evangelização desenvolvidas pelos grupos protestantes, os evangelistas adventistas norte-americanos eram orientados pela liderança da instituição “para que vinculassem seus sermões com os acontecimentos do mundo secular” (SCHWARZ; GREENLEAF, 2009, p. 337). Nos Estados Unidos, recursos como a armação de grandes tendas na periferia de pequenas cidades ou a ocupação de casas de espetáculo, como o Carnegie Hall, em Nova York, também foram empregados. Obras cinematográficas apropriadas, e necessariamente editadas, e debates

de cunho científico em torno da dicotomia criacionismo/evolucionismo e da chamada Alta Crítica teológica, visavam atrair o público (idem, p. 336-337).

Contudo, é escusado dizer que a ênfase do evangelismo adventista recaía sobre as interpretações proféticas peculiares. Desse modo, os conflitos bélicos e outras conflagrações geopolíticas eram relacionados à pregação do “fim dos tempos” e à iminência do advento de Cristo.

Além disso, os adventistas precisavam resolver o problema de fazer proselitismo evangélico numa sociedade majoritariamente católica: “As campanhas começavam com 100 ou 150 não adventistas, mas ao receber hinários, as pessoas começavam a tremer, pois se davam conta que estavam em um culto protestante. Muitos se retiravam do salão imediatamente” (BLANCO, 1997, p. 5).

Situações pitorescas e constrangedoras como essas levaram o evangelista adventista Walter Schubert a abandonar o padrão de reunião evangelística tradicional a iniciar as conferências com o formato de palestras, em vez de sermões, sobre assuntos de interesse geral, como o bem-estar social e acontecimentos atuais. Às vezes, sua palestra era precedida por concertos de música clássica, mas não havia cânticos congregacionais nem orações nem doação de ofertas. Somente após criar vínculo com o público, Schubert passava a inserir temáticas bíblicas e, posteriormente, a orar publicamente e a apresentar questões doutrinárias (GREENLEAF, 2011, p. 430; 674).

Como ferramenta auxiliar das campanhas adventistas de evangelização urbana realizadas nos Estados Unidos, em 1944, foi editada a coletânea *Gospel Melodies and Evangelistic Hymns*.<sup>163</sup> Essa estratégia não era uma novidade no setor evangelizador protestante. Desde que o adventismo abandonara a concepção da “porta fechada” e passara a mobilizar empreendimentos proselitistas, foram preparados hinários adequados para reuniões fora do espaço sacralizado do templo. O filho do casal White, James Edson White, incluiu cânticos evangelísticos (*gospel songs*) na coletânea de 1878, *Hymns of Praise for Use at Lectures and Revival Meetings* (Hinos de Louvor para Uso em Palestras e Encontros de Reavivamento), e os adicionou em maior quantidade no hinário *The Song Anchor: A choice collection for Sabbath School and Praise Service*, publicada no mesmo ano.

A incorporação de cânticos evangelísticos ou a inclusão de hinos de compositores não adventistas nas coletâneas não significam que o adventismo passava a

---

<sup>163</sup> Tratava-se de uma edição aumentada da coletânea adventista *Gospel Melodies*, publicada por Roy Allan Anderson, em 1931.

expressar uma menor tendência à pregação de teor doutrinário exclusivo. De fato, o primeiro hinário compilado por James White, em 1855, já havia incorporado tanto salmódias e hinos populares da coletânea *Millennial Harp*, de Joshua Himes, quanto o modo “elegante” dos hinos de Lowell Mason e seus coetâneos. Além disso, somente cerca de cinco por cento dos cânticos do hinário de 1855 eram composições de autores adventistas, sendo Roswell F. Cottrell e Annie R. Smith os mais proeminentes.

A reunião de hinos de várias procedências evangélicas resultava do interesse em utilizar as melodias sacras mais conhecidas da época nas atividades evangelísticas, o que era comum às campanhas evangelizadoras das demais igrejas protestantes. É interessante notar, contudo, que um menor índice exclusivista começou a transparecer de forma gradativa no título dos hinários oficiais da Igreja Adventista.

Enquanto o primeiro hinário oficial denotava a mentalidade adventista da exclusividade e da excepcionalidade já no seu título, *Hymns and Tunes for those who keep the commandments of God and the Faith of Jesus* (Hinos e melodias para aqueles que guardam os mandamentos de Deus e a fé de Jesus – título que incorpora o trecho bíblico de Apocalipse 14:12), o hinário de 1886 apresenta uma redução no teor exclusivista com seu título *Hymns and Tunes: The Seventh-day Adventist Hymn and Tune Book for use in Divine Worship* (Hinos e Melodias: o livro adventista do sétimo dia de hinos e melodias para uso no culto divino). Com poucas modificações, como a inclusão de cânticos de Frank Belden, o título traduz a tendência ao arrefecimento da concorrência pública pela posse exclusiva e excepcional da interpretação bíblicamente correta.<sup>164</sup>

Longe, portanto, do ambiente litúrgico tradicional dos cultos realizados nos templos adventistas, buscavam-se formatos de evangelização capazes de atrair uma parcela do público urbano predominantemente indisposto em relação à religião protestante e, muito mais, a uma igreja na periferia do protestantismo. As mudanças na estratégia de evangelização adventista estiveram, assim, assessoradas por novos modelos de transmissão da mensagem religiosa: a conferência pública, às vezes, iniciada em forma de palestra secular, e não como um sermão pastoral; a elaboração de um novo repertório musical; e o uso evangelístico da radiodifusão.

---

<sup>164</sup> O hinário oficial adventista, publicado em 1941, intitulava-se simplesmente *The Church Hymnal*. O próximo hinário oficial seria publicado em 1981, com o título *The Seventh-day Adventist Hymnal*, título copiado no hinário brasileiro de 1996.

Os adventistas deram início a seu projeto de evangelização por meio da radiodifusão em abril de 1943, com o programa *A Voz da Profecia*, que, inicialmente, consistia em traduções do programa radiofônico adventista norte-americano *Voice of Prophecy*, o qual estreara no ano anterior.

O programa norte-americano tinha a companhia musical do quarteto masculino *The King's Herald*, formado na *Southern Adventist University*. Quartetos masculinos eram uma formação vocal comum nos círculos protestantes norte-americanos e podiam ser simplesmente acompanhados por pianistas ou organistas. O programa radiofônico similar no Brasil passou a contar, a partir de 1962, com a companhia musical de um quarteto nacional cujo nome também era uma tradução do original norte-americano, *Arautos do Rei*. Entremeava-se o canto *a capella* com músicas acompanhadas por um organista e a maior parte do repertório consistia de arranjos de hinos tradicionais para quatro vozes masculinas (1º tenor, 2º tenor, barítono e baixo).

Pouco a pouco, foram sendo inseridos arranjos de cânticos evangelísticos mais modernos. Nesse sentido, a organização do quarteto *Arautos do Rei*, com sua música veiculada na modernidade que uma transmissão radiofônica representava, estava em sintonia com a demanda por novos padrões de cânticos.

Os *Arautos do Rei* destacaram-se como a parte mais audível da união entre cântico e escatologia. O programa *A Voz da Profecia* abria as transmissões com o hino “Breve Jesus Voltará”,<sup>165</sup> que consta nos hinários adventistas:



O anúncio da *Revista Adventista* de que passaria a publicar, a cada edição mensal, a partitura de um hino que não constava no hinário oficial expressa duas características que unem as pontas musicais e teológicas do adventismo: a ênfase no cântico e a ênfase na teologia escatológica:

<sup>165</sup> Na versão original, “Jesus is Coming Again”, de Jessie Strout e George E. Lee.

É sempre muito apreciado um novo hino, com música. Os adventistas são um povo que gosta de cantar. ‘Cantemos durante o dia, e à noite sonhemos com o céu’ é um conselho que vale a pena ser tomado em consideração.<sup>166</sup>

O primeiro programa *A Voz da Profecia* foi veiculado em 23 de setembro de 1943, em 17 estações de rádio no Brasil.<sup>167</sup> O programa não foi apresentado como se fosse um culto religioso, mas como um momento de meditação. Após o prefixo musical cantado em português com acentuado sotaque norte-americano pelo quarteto *King’s Heralds*, que cantaria ainda outro hino (“Bendita Segurança”) acompanhado pelo órgão, fazia-se uma oração e, só então, o locutor e pastor Roberto Rabello informava o assunto de sua fala: “Este século de maravilhas”.<sup>168</sup>

A descrição do conteúdo do primeiro programa *A Voz da Profecia* permite adensar-se a compreensão do pensamento adventista. No programa, Rabello abordava as “maravilhas” da tecnologia, a rapidez dos meios de transporte, as invenções que facilitavam o cotidiano doméstico e profissional. É significativo saber que, embora ainda se houvesse atingido somente a metade do século XX, Rabello dizia:

Temos quase alcançado o final deste século. Século da culminação do gênio e pecado humanos. De miraculosas invenções e decadência moral. A esperança humana de uma vida melhor só poderá realizar-se pela intervenção divina na vinda de Cristo [...] De acordo com o profeta Daniel, no tempo do fim, os homens correriam de um lado para o outro e a ciência se multiplicaria.<sup>169</sup>

Rabello explica a ideia de “tempo do fim” mostrando-o como um tempo curto de progresso científico e perturbações humanas próximo à chegada do agente divino no segundo advento. Em tal tempo, a entidade divina havia inserido na mente humana a capacidade de desenvolver toda sorte de equipamento com o intuito de disseminar o anúncio da vinda de Cristo, “de maneira que o evangelho do reino fosse levado rapidamente a todos os países e povos do globo”.

---

<sup>166</sup> “Hinos com música”, *Revista Adventista*, abril 1950, p. 32.

<sup>167</sup> Fonte: <novotempo.org.br>. O programa *Voz da Profecia* se mantém no ar ininterruptamente desde sua estreia. Atualmente, o orador oficial é o pastor Ivan Saraiva e o quarteto *Arautos do Rei* é um dos grupos musicais que participa do programa veiculado na emissora de rádio Novo Tempo e na TV Novo Tempo, órgãos oficiais da IASD brasileira.

<sup>168</sup> O primeiro programa radiofônico de *A Voz da Profecia* está disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=59ONkIneVc4>>. Acesso em 19/05/2013.

<sup>169</sup> Rabello cita o trecho bíblico de Daniel 12:14: “Os homens correrão de um lado para outro e a ciência se multiplicará”. Para os adventistas, o contexto profético desse capítulo da Bíblia e se refere a acontecimentos relacionados ao tempo do fim.

Para os adventistas, o tempo do fim consistia na impotência dos indivíduos em face das gradações de uma crise cuja resolução estaria no poder excepcional do ser divino, capaz de cumprir a promessa de conduzir os justos a uma vida eterna de felicidade plena. O tempo do fim seria prenunciado por sinais decifráveis pelos estudiosos da profecia bíblica, sendo, portanto, sinais do fim dos tempos. Rabello ratificava esse pensamento assertivamente: “Este é o tempo do fim”.

Ao final do programa, com um som de órgão ao fundo, o locutor apelava à conversão pessoal (“Prepara-te para encontrares com teu Deus”) e cantava-se um último hino, “Espero a manhã radiosa”. Este último cântico não era entoado pelo quarteto, mas por uma voz masculina solo, de forma mais intimista e sem a grandiloquência dos hinos cantados no início do programa.

Na análise desse breve programa radiofônico, nota-se que o comentário de assuntos sociais e “científicos” estava relacionado à iminência do segundo advento. O desenvolvimento da tecnologia e da ciência era motivo de perplexidade, e a celeridade com que surgiam novos inventos, em contraste com uma suposta época anterior de menor “decadência moral” e desprovida de tantos aparatos tecnológicos, só podia ser explicada por uma intervenção direta da divindade sobre a criatividade dos habitantes das áreas urbanas do Ocidente, primordialmente, os euro-americanos ligados ao desenvolvimento científico. Nas mãos dos fiéis estaria, então, a responsabilidade de disseminar o evangelho por todos os meios possíveis.

Se a tecnologia é símbolo do tempo do fim, no adventismo, ela também podia ser utilizada como meio para propagar a noção do tempo do fim.

O uso de hinos, de cânticos evangelísticos, de radiodifusão ou as estratégias de palestrantes-pastores podem ser vistos como parte da explicação da inserção bem-sucedida de uma seita radical do século XIX no Brasil. Há, ainda, outro fator que pode explicar a razão da aceitação da mensagem milenarista do adventismo: a tradição messiânico-milenarista do povo brasileiro.

Desde a época colonial, a população brasileira conviveu com a mentalidade messiânica que vertia a tradição milenarista judaico-cristã para o universo simbólico do catolicismo vivenciado nas áreas rurais. Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976), há registros de crenças sebastianistas no Brasil de 1530.<sup>170</sup> No Brasil imperial,

---

<sup>170</sup> O sebastianismo se refere à expectativa pela chegada do rei português dom Sebastião, de alcunha “O Desejado”, e de seu exército, mortos em batalha. Segundo a crença, seu retorno estabelecerá um paraíso terrestre e a distribuição de riquezas para os fiéis.



relatam-se os surtos de inspiração sebastianista de Serra do Rodeador e de Pedra Bonita,<sup>171</sup> ambos em Pernambuco, e o “Caso Mucker”,<sup>172</sup> ocorrido no Rio Grande do Sul e envolvendo colonos alemães de confissão luterana.

No período republicano, são notórias as manifestações messiânicas que tiveram como consequência a Guerra dos Canudos (Bahia, 1896-1897) e a Guerra do Contestado (Santa Catarina, 1910-1914). Outros movimentos importantes ocorreram no Ceará, em Juazeiro, cidade cuja liderança espiritual estava nas mãos do padre Cícero entre 1870-1934, e em Caldeirão, em mobilização liderada pelo beato José Lourenço na década de 1930. Outros surtos messiânico-milenaristas aconteceram em Pau-de-Colher (Bahia, década de 1930), sob liderança do beato Quinzeiro e com remanescentes do evento de Caldeirão; em Catulé (Minas Gerais, 1955), envolvendo trabalhadores rurais adeptos da Igreja Adventista da Promessa; e o movimento do “Arranca Capim”, em Santa Fé do Sul (SP), com camponeses liderados pelo místico Aparecido Galdino, o “Aparecido”.

As mobilizações messiânicas brasileiras ocorridas sob o regime republicano combinavam insurreições agrárias, dirigidas por um líder carismático, com a esperança milenarista num futuro de plena aquisição material e felicidade espiritual. A esse contexto, acrescenta-se a eclosão, no século XX, de um cenário socioeconômico em que o Brasil principiava sua transição para a modernização, no qual vigoravam o trabalho livre em vez do trabalho escravo e a transição do regime monárquico para o republicano.

O paradigma adventista de crença na aparição vindoura sobrenatural de Cristo e no estabelecimento de um reino eterno promulgado pelos poderes divinos encontrava, em terras brasileiras, um cenário urbano de transição modernizadora e um contexto rural de servidão dentro de um desejo de mudança. Esse contexto histórico parece ter proporcionado condições adequadas para a recepção da mensagem adventista.

---

<sup>171</sup> Movimento assentado na vila Paraíso Terrestre, próximo ao monte Rodeador. Os adeptos, liderados por Silvestre José dos Santos, o “Profeta”, acreditavam que a aparição de dom Sebastião traria riqueza abundante e imortalidade aos pobres. Em outubro de 1820, forças policiais provocaram um massacre no local, eliminando seus adeptos. O surto de Pedra Bonita (1836-1838) pregava a chegada de um novo mundo de justiça, riqueza e eterna juventude por meio do sacrifício humano no rochedo da Pedra Bonita, onde D. Sebastião estaria encantado. Uma violenta intervenção policial pôs fim àquela comunidade.

<sup>172</sup> Conhecido também como “A revolta dos Muckers”, reunia colonos alemães em torno da jovem Jacobina, apresentada como o Cristo reencarnado que implementaria o reino de Deus. Apelidados de “muckers” (falsos santos) pelos opositores, os adeptos assassinaram alguns dissidentes, provocando conflitos que terminaram na chacina do grupo por tropas militares.

#### 4.4 A música e a mobilização religiosa da juventude

Em contraste com o caráter de maior formalidade, solenidade ou reverência relacionado aos hinos da liturgia do culto protestante, os cânticos utilizados em programas de evangelização eram mais alegres, entusiásticos e, de maneira geral, eram curtos, com letra e melodia fáceis de aprender. Martinho Lutero, no século XVI, escrevera a respeito da facilitação do canto congregacional e da sua preocupação com músicas originais ou versões cujo texto não estivesse adaptado ao idioma local e cuja melodia não estivesse livre de melismas. Para Lutero, as melodias deveriam ser “fáceis de aprender e cantar” (BERNSDORF-ENGELBRECHT, 2008, p. 16-17, *apud* MÓDOLO, p. 90).

A noção de objetividade rítmico-melódica permeou a produção de letra e música dos compositores de hinos reformados e pode ter encontrado sua realização mais plena e popular nas composições evangélicas, principalmente, dos irmãos Charles e Samuel Wesley, entre tantos compositores protestantes norte-americanos atuantes no século XIX. O projeto de conferências evangelizadoras que se estendeu na América do Sul no século XX também demandava cânticos cuja estrutura melódica facilitasse o aprendizado musical e teológico. No entanto, pelo menos até os anos 1960, não houve incorporação de gêneros musicais de matriz popular brasileira. Mesmo os hinos destinados à evangelização, e não à liturgia, tinham origem e feição norte-americanas.

Enquanto, na década de 1950, a Igreja Adventista consolidava seu projeto evangelizador na forma de séries de conferência sobre assuntos modernos e de veiculação de suas diretrizes teológicas pelo meio radiofônico, essa tendência modernizante não incorporava a música popular veiculada nos meios de comunicação de massa. Como transparece nos textos publicados na *Revista Adventista*, a música popular moderna parecia profana demais para também ser utilizada como ferramenta evangelizadora adequada.

Com a abertura de diversos colégios confessionais e com o surgimento de uma segunda geração de jovens filhos de adventistas no pós-guerra, líderes da denominação adventista notaram que a juventude passara a ocupar uma grande faixa na composição etária da igreja. Segundo Greenleaf, havia um reconhecimento de que era preciso enfatizar a “consagração [dos jovens] aos princípios do adventismo e o serviço à igreja” (2011, p. 610).

Diversos congressos jovens foram organizados com o intuito de congrega a juventude nacional adventista, que também foi incentivada a envolver-se em programas de evangelização (como os Missionários Voluntários - MV), em projetos de cunho humanitário (doação de sangue e auxílio às camadas populacionais mais pobres) e em campanhas pró-saúde (passeatas de conscientização contra o fumo e o álcool).

No tripé que sustentou a promoção do adventismo entre a juventude, em conjunto com os congressos jovens e os eventos de evangelização e humanitarismo, as atividades musicais desempenharam um importante papel. Assim, o Adventismo organizado no Brasil, em consonância cronológica com as igrejas protestantes de missão, empregou estratégias de conversão e mobilização de jovens com o apoio de atividades humanitárias e práticas musicais.

Como parte do projeto musical de “consagração da juventude”, foi publicado, em 1955, o hinário *Melodias de Vitória*, considerado o primeiro hinário destinado aos jovens adventistas. Seu repertório incorporava diversos hinos do *Hinário Adventista* lançado em 1933, e reproduzia o mesmo modelo de classificação temática dos cânticos em seções como “Vida Cristã”, “Adoração”, “Sábado”, “Batismo” e “Segunda Vinda”. A diferença entre a coletânea *Melodias de Vitória* e o hinário oficial dos cultos adventistas consistia em quatro aspectos que, de fato, constituíram uma novidade no campo da hinódia adventista: a inclusão de cânticos para solos, duetos, trios femininos e quartetos masculinos; a inserção de cânticos destinados a reuniões jovens, como acampamentos e encontros sociais fora do espaço do templo; a incorporação de hinos com temática para eventos específicos, como Natal, Dia das Mães, casamentos e ocasiões cívicas; e, a introdução de música de autores brasileiros, como Jonas Monteiro de Souza e Francisco Gerling Jr.

No entanto, em que pese a inclusão de cânticos considerados próprios para a juventude, a maioria do repertório consistia de versões de cânticos oriundos do protestantismo norte-americano. E, mesmo as composições brasileiras, não têm melodia ou ritmo que se possa relacionar a ritmos considerados de matriz brasileira, como o choro, a modinha, o samba, o baião ou o sertanejo. Entretanto, não se pode, sob o risco de anacronismo histórico, superestimar a omissão de caracteres da música popular brasileira nos hinários adventistas publicados nos anos 1950. O debate sobre a identidade brasileira dos cânticos cristãos só encontraria terreno propício a partir dos anos 1970.

Na seção “Acampamentos e Sociais” de *Melodias de Vitória*, há canções populares americanas como “*The Camp Fire*” (traduzida como “Ao Redor da Fogueira”) e “*The Bull Dog*” (“As Bandeiras”), cânones germânicos (“Aprazível Tardinha”) e breves marchas, como “Marchar e Cantar” e “Avançai, Juvenis”.<sup>173</sup>

**219 Aprazível Tardinha**

1  
Que a - pra - zi - vel a tar - di - nha, a tar -

2  
di - nha, Quan - do o si - no faz man - si - nho,

3  
faz man - si - nho: Ding dong, ding dong, ding dong.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Aprazível Tardinha'. It consists of three staves of music in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first staff is marked with a '1' and contains the lyrics 'Que a - pra - zi - vel a tar - di - nha, a tar -'. The second staff is marked with a '2' and contains 'di - nha, Quan - do o si - no faz man - si - nho,'. The third staff is marked with a '3' and contains 'faz man - si - nho: Ding dong, ding dong, ding dong.' The melody is simple and characteristic of a canon.

**213 Avançai, Juvenis**

Edmund L. Gruber

A - van - çai, ju - ve - nis, A - fron - tan - do a estra - da, o pó,

Sempre avan - te, gar - bo - sos, gen - tis Pois as - sim, ju - ve - nis

Detailed description: This is a musical score for the march 'Avançai, Juvenis' by Edmund L. Gruber. It features a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The score is written for voice and piano. The first staff of music is accompanied by the lyrics 'A - van - çai, ju - ve - nis, A - fron - tan - do a estra - da, o pó,'. The second staff of music is accompanied by 'Sempre avan - te, gar - bo - sos, gen - tis' and 'Pois as - sim, ju - ve - nis'. A circled section in the piano accompaniment of the second staff highlights a specific rhythmic pattern. The score is presented in a clear, legible font.

<sup>173</sup> “Aprazível Tardinha” é a versão de “Oh How Lovely”. Esta, é versão em inglês do tradicional cânone germânico “Oh wie wohl ist mir”, no qual a entrada de novas vozes na melodia se sucedem a cada 6 compassos cantados pela primeira voz. Em “Avançai, Juvenis”, o ritmo binário e o arranjo marcado da linha do baixo na clave de Fá assinalados na partitura denotam o estilo marcial.

A única canção de autor brasileiro que consta nessa seção (“Alegrete”, de Francisco Gerling Jr.) se apresenta no estilo da marcha americana, não da marchinha brasileira. Evidentemente, em conformidade com a demanda cultural e espiritual dos adeptos, essa “Alegrete” se assemelha às fanfarras instrumentais de John Philip Sousa (1854-1932) ou aos cânticos ao estilo marcial (como “Ó Cristãos Avante”). Não seria correto esperar que os fiéis requisitassem que seu hinário contivesse marchinhas de Lamartine Babo, tão associadas à vida pregressa de alguns conversos e a diversões em contradição com as recomendações cristãs.<sup>174</sup>

Alguns analistas podem enxergar no emprego de cânticos de origem estrangeira uma espécie de imposição civilizatória ou submissão cultural. Entretanto, “o protestantismo constituía um ‘modo de vida’ e aceitá-lo nos seus princípios de crença implicava em mudança de padrões de cultura” (MENDONÇA, 2008, p. 143). A adesão ao conteúdo doutrinário e a mudança comportamental dos adeptos deveriam ser estudadas não apenas por meio do construto sociológico da relação dominação X dominado, mas também pela ótica da mentalidade teológica que modelou o contexto estudado.

Em sintonia com a mentalidade protestante dominante, os compositores adventistas brasileiros não enfatizaram os ritmos musicais nacionais em seu repertório. Por outro lado, uma análise do estilo da melodia e da letra de três cânticos de autores nacionais que constam no hinário *Melodias de Vitória* indica que uma certa matriz musical nacional está presente nessas composições.

Das cinco canções da seção “Homenagem às Mães”, duas são de autoria de Jonas Monteiro de Souza. Em “Recordação da Infância” (nº 171) e “Gratidão – à minha mãe” (nº 173), boa parte do percurso melódico ocorre por graus conjuntos contrastados por poucas notas agudas e poucos saltos intervalares superiores a (uma quarta ou uma quinta) quatro ou cinco notas musicais.<sup>175</sup>

Há poucos momentos de tensão harmônica, sendo que ambas as canções possuem uma melodia que sugere familiaridade com a modinha de caráter rural e a valsa brasileira de caráter nostálgico do início do século XX, estilos associados a autores como Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e Vicente Celestino (1894-1968),

---

<sup>174</sup> As marchas de John Philip Sousa têm franco vínculo patriótico, como “The Stars and Stripes Forever” (marcha nacional dos Estados Unidos), “The Washington Post” e “Semper Fidelis”. Lamartine Babo (1904-1963) foi compositor de marchinhas carnavalescas como “O Teu Cabelo Não Nega” e “Linda Morena”, e autor dos hinos não oficiais de diversos clubes de futebol do Rio de Janeiro.

<sup>175</sup> Partitura de ambos os cânticos em “Anexos B9 e B10” ao final desta tese.

embora as letras das canções maternas de Jonas Monteiro de Souza não reproduzam os excessos dramáticos das canções de Celestino.<sup>176</sup>

Musical score for a song titled "CORO". The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "vi - a mui fe - liz. ma - ter - nal can - ção. zer - me com a - mor. Fi - lhi - nho, dor - me, dor - me em paz Deus cui - da - rá de nós Não cho - res mais e dor - me bem Deus ve - la - rá por".

A presença de uma canção (“Amor de Mãe”, nº 172) com letra sobre a melodia de Brahms conhecida como “Berceuse” indica a continuidade da prática evangélica de utilizar melodias de compositores clássicos eruditos. No entanto, ao contrário dos protestantes norte-americanos que se apropriavam de canções populares euro-americanas e lhes davam uma função evangelística, os evangélicos brasileiros não ousaram emular a prática estrangeira.

Ainda no hinário *Melodias de Vitória*, na seção “Casamento”, a influência da poética das modinhas populares é mais bem percebida no cântico “Súplica pelos noivos” (nº 176), cuja letra é da tradutora e poetisa adventista Isolina Waldvogel.

As letras de modinhas dos anos 1900-1920 e as serestas românticas dos anos 1930, não raro, tendiam a imitar o vocabulário refinado de autores de modinhas do século XIX e de poetas parnasianos. Por outro lado, é preciso entender que o uso de

<sup>176</sup> Vicente Celestino foi o autor “Coração Materno”, canção de grande sucesso. No texto, o eu-lírico extrai o coração da própria mãe e o leva como prova de amor exigida por sua amada. No trajeto, o matricida tropeça, deixa cair o coração que levava nas mãos e ainda ouve a “voz” da mãe: “Magoou-se, pobre filho meu, vem buscar-me que ainda sou teu”.

expressões coloquiais não era uma prática comum nas prédicas adventistas, as quais refletiam a busca pelo refinamento da linguagem tanto nos púlpitos como nas transmissões radiofônicas. Como relata Joel Sarli, pastor adventista e ex-componente do quarteto Arautos do Rei:

Roberto Rabello era perfeccionista e conservador. As letras precisavam ter beleza leiterária e estar gramaticalmente corretas. As músicas tinham que ser elegantes, sem ritmo comprometedor. O conteúdo tinha que ser bom e bíblicamente correto (“Cantores do advento”, *Revista Adventista*, abril 2012, p. 7).

Acrescente-se, ainda, o gosto por um toque sentimental nas narrativas e contos literários, como se observa nas seções de relatos verídicos ou ficcionais de cunho moral registrados em diversas edições da *Revista Adventista* publicadas na primeira metade do século XX.

Ao solicitar a benção divina para os noivos, ato realizado durante a cerimônia de casamento dentro de um templo religioso, a letra de Isolina Waldvogel também emprega um léxico requintado na abordagem poética dos temas passionais, inclusive com o recurso da oração indireta:

Ó vem, Senhor, nesta hora tão propícia  
A benção Tua aos noivos outorgar  
Faze-a jorrar da fonte das delícias  
Do Seio Eterno o jovem par  
Une suas almas co’os setíneos laços  
Do amor que tem em ti a inspiração  
Circunda-os sempre co’os divinos braços  
Sê-lhes um pálio de alta proteção<sup>177</sup>

Até aqui, demonstrei que diversos fatores eclesiásticos e socioculturais orientaram estilisticamente a composição do repositório musical oficial dos adventistas. Não serão repetidos os argumentos de ordem sociocultural já levantados neste trabalho. Dentre os argumentos eclesiásticos ou denominacionais, porém, encontram-se o uso comum de um repertório protestante anglo-saxão e norte-americano que operou como fator pedagógico de aprendizado e celebração da nova fé em terras brasileiras, e a produção eclesiástica de cânticos para a juventude como fator de confluência jovem para o exercício da militância religiosa e humanitária.

---

<sup>177</sup> Cf. “Anexo B11” ao final desta tese.

A diferença entre os repertórios da hinódia tradicional e dos cânticos jovens, pode ser resumida na diversificação da função da música nas atividades da Igreja Adventista. Isto é, além da faceta musical mais moderna e popular acionada pela demanda de cânticos para programas evangelizadores e encontros de jovens, os cultos e demais eventos adventistas requerem dois tipos de hinos: um, para o canto litúrgico e congregacional; outro, para “variações musicais” dentro do cerimonial religioso, como cânticos de apelo à conversão, participações de solistas, grupos vocais ou coros, e ainda, canções-homenagens às mães e música para casamentos.<sup>178</sup>

Essas apresentações musicais no contexto adventista consistem de performances vocais individuais ou conjuntas. Não é difícil perceber, portanto, que a publicação de várias coletâneas com seções destinadas tanto a solistas quanto a quartetos e coros representa, num primeiro olhar, a ênfase do adventismo na prática da performance vocal religiosa. Do mesmo modo, a publicação oficial de coletâneas jovens demonstra a tentativa institucional de viabilizar um repertório adequado para as faixas juvenis e jovens.

Num exame mais minucioso, porém, a publicação de coletâneas jovens oficiais denota a existência de uma divisão entre especialistas e não especialistas musicais no adventismo dos anos 1950-1970. No Adventismo, assim como o monopólio da exegese bíblica está nas mãos de especialistas, a produção musical institucional também está a cargo de profissionais, o que poderia dar aos leigos um caráter de consumidores dos bens religiosos produzidos pelos especialistas.

Num cenário de concorrência teológica, em que o leigo, mesmo nos períodos de menor circulação social de músicas evangélicas, tinha acesso a cânticos de outras denominações cristãs, a Igreja Adventista procurava manter seus traços identitários musicais, traços estes derivados da cultura eclesial interna desenvolvida em sua trajetória.

É evidente que os leigos também são produtores de bens religiosos, mas sua produção fica “em estado bruto até que os especialistas trabalhem, lapidando-as para as apresentarem como se fossem uma intuição ou revelação original” (OLIVEIRA, 2003, p. 191).

---

<sup>178</sup> Os adventistas chamam de “variações musicais” e “mensagens musicais” a essas apresentações musicais realizadas no contexto religioso. Alguns músicos entrevistados pelo autor desta pesquisa confirmaram que, até os anos 1990, os adventistas denominavam a seção do culto destinada ao canto congregacional de “serviço de cântico”. Atualmente, chamam de “momento de louvor” ou, simplesmente, “louvor”. Por sua vez, a expressão “variações musicais” foi gradualmente substituída pela expressão “mensagens musicais”.



Essa ideia, que origina de Pierre Bourdieu (1974, p. 27-98) em sua análise do campo e do trabalho religiosos,<sup>179</sup> pode ser constatada na produção musical adventista, particularmente, na publicação de hinários oficiais. Por exemplo, o maestro Flávio Garcia, um dos compiladores do hinário *Melodias de Vitória*, ressaltou que vários dos cânticos novos inseridos nesse hinário já eram entoados em cultos e reuniões jovens, em programas de evangelização ou em programas da juventude sediados em outros espaços.<sup>180</sup>

Esse fato pode ser explicado por meio da ideia de que a progressiva racionalização da religião favorece o desenvolvimento de um corpo sacerdotal especializado, acionando a demarcação e a divisão do trabalho religioso entre sacerdotes especialistas, os quais detêm e coordenam a produção de bens religiosos, e leigos, que consomem estes bens (BOURDIEU, 1974, p. 35-40; 59).

A divisão do trabalho religioso efetivada de forma institucional se traduz na categorização dos adeptos em um grupo de especialistas consagrados, detentores do saber teológico, e um grupo de leigos, não habilitados para as atividades da racionalização da religião. Desse modo, “o princípio do efeito de consagração reside no fato de que a ideologia e a prática religiosa cumprem uma função de conhecimento-desconhecimento” (idem, p. 54). Eventualmente, a autoridade hierárquica pode ser questionada pela classe de leigos e, então, passar a negociar as demandas que emergem da prática religiosa dos adeptos não especializados ou não habilitados.

Nisto reside o princípio da constituição de um *campo religioso*, “que compreende o conjunto de relações que os agentes religiosos mantêm entre si no atendimento à demanda dos ‘leigos’” (OLIVEIRA, 2003, p. 184).

Ao se observar a produção musical adventista sob essa perspectiva, entende-se que os agentes especializados atendem à demanda musical dos leigos propondo-lhes uma inovação sacro-musical obtida por meio de um processo de triagem dos elementos sacros e seculares e que lhes é apresentada como um consenso denominacional cujos critérios quase sempre são irrefutavelmente sacralizados.

Desse modo, a performance vocal, que costuma gerar tensões devido a seu grau de subjetividade na interpretação musical executada por um indivíduo (o solista ou

---

<sup>179</sup> A teoria de campo religioso de Bourdieu enfrenta limites ao utilizar como modelo o universo religioso da cristandade (OLIVEIRA, 2003, p. 193). Por outro lado, “a teoria geral da economia dos campos permite descrever e definir a forma específica de que se revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos mais gerais [...]” (BOURDIEU, 1989, p. 69). Sobre a gênese do conceito de *campo*, ver op. cit, cap. III.

<sup>180</sup> Entrevista concedida ao autor em 23 nov. 2011.

maestro do coral), e a produção de corinhos evangélicos e cânticos para jovens, cuja seleção musical motiva atritos entre as diferentes gerações existentes na congregação, são elementos processados pelos especialistas (músicos e pastores) da denominação.

Entre os adventistas no Brasil, essa triagem tem proporcionado um repertório oficial capaz de renovar as “variações musicais” e diminuir as tensões entre os leigos, visto que se trata de um bem musical religioso que traz a chancela oficial da igreja.

A publicação do hinário *Melodias de Vitória* favoreceria a produção de novas coletâneas destinadas às camadas jovens do adventismo, todas estas com o selo oficial da denominação: *Melodias de São*, Frederico Gerling Jr. (1963?);<sup>181</sup> *Cantemos a Mensagem do Amor* (1968), publicação do Conservatório Musical do Instituto Adventista de Ensino (IAE), com cânticos e arranjos vocais de Raimundo Martins; a série *Louvores do Coração* volumes 1, 2 e 3, organizada e compilada por Elias Reis de Azevedo (1969); *MV Canta* (sem data), coletânea produzida pelo Instituto Adventista Paranaense (IAP), com corinhos de Alexandre Reichert Filho.

Nos anos 1970, duas coletâneas destinadas à juventude, *Vamos Cantar* (1973) e *Vamos Cantar, vol. 2* (1979), apresentaram novos compositores brasileiros e um grande número de cânticos de letras curtas e fácil memorização, os chamados “corinhos”. Esses hinários abordavam um grande número de temas da tradição protestante (fraternidade, morte de Cristo, consagração individual, salvação, vida eterna) e, embora houvesse registro de cânticos de origem estrangeira, havia um maior número de cânticos de autores nacionais – em *Vamos Cantar vol. 2*, dos 49 cânticos que constam no hinário, somente quatro são versões de “corinhos” e hinos estrangeiros.

O conteúdo teológico e a introdução de melodias mais próximas do universo musical popular brasileiro, principalmente, da MPB dos anos 1960 e 1970, merecerá um olhar mais minucioso no quinto capítulo desta pesquisa, em que será estudado o cântico dos hinários oficiais adventistas enquanto teologia adventista e representação do culto adventista no Brasil.

Por ora, nos deteremos na análise da teologia expressa na música adventista, na averiguação dos modos lírico-musicais empregados pelos compositores e cantores brasileiros para comunicar a teologia que professam.

A seguir, serão examinados os tratamentos teológicos distintivos do adventismo para as doutrinas do Sábado, do Santuário e do Segundo Advento de Cristo e, também,

---

<sup>181</sup> Não foi possível precisar a exatidão do ano de publicação dessa coletânea

os temas mais gerais do protestantismo absorvidos pelo adventismo, como a Criação, a Lei bíblica, a Graça divina, a vida eterna, e, por fim, as temáticas de ênfase pentecostal, como a cura divina e o Espírito Santo.

#### **4.5 As doutrinas distintivas na produção musical dos adventistas**

A música cristã é um campo propício para a expressão consciente de valores relativos à comunidade religiosa. A música é, portanto, um meio privilegiado para se observar como os adventistas dão visibilidade aos temas doutrinários, principalmente, se considerarmos a elaborada exegese que sustenta seu conjunto de crenças.

O primeiro semestre de 2013 marcou o lançamento da caixa de quatro DVDs do projeto *Nisto Cremos: as grandes verdades da Bíblia*, em que o pastor Ranieri Sales comenta as 28 doutrinas fundamentais do Adventismo do Sétimo Dia. O conteúdo é apresentado em forma de respostas a questionamentos comuns a respeito das doutrinas cristãs, incluindo aquelas que são enfatizadas, ou exclusivamente defendidas, pelos adventistas, como os conceitos de Santuário, de imortalidade da alma e do sábado. A fala pastoral sobre cada uma das 28 doutrinas é finalizada com a participação da cantora Rafaela Pinho, e nota-se que a seleção musical buscou estabelecer que as canções estivessem relacionadas ao conteúdo das locuções pastorais.

A série de DVDs *Nisto Cremos* é uma produção de fins evangelizadores e estratégia pedagógica na qual as crenças adventistas são explicadas didaticamente por meio de palestras e reforçadas por meio da música. Os cânticos selecionados pelos produtores musicais têm procedência variada, abarcando composições de diferentes épocas e estilos, desde hinos do século XIX a canções cristãs contemporâneas. Por exemplo, após a palestra “A Palavra de Deus” (sobre a veracidade da Bíblia) entoa-se a canção moderna “Unidos pela Palavra”, e após a palestra “A Trindade” canta-se o hino tradicional “Jubilosos Te Adoramos”, cuja letra é cantada com a melodia do movimento coral da *Nona Sinfonia*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Nesse projeto, a enunciação musical da teologia adventista baseia-se no conteúdo do livro *Nisto Cremos: 28 ensinamentos bíblicos dos adventistas do sétimo dia* (2008). Em contraste com a diversidade musical da série de DVDs, a cantora Alessandra Samadello gravou, em 1994, uma canção somente que sumariza os princípios fundamentais do adventismo: “Nisto Cremos” (faixa do CD *Em Nome do*

*Amor*). Naquele mesmo ano, a editora oficial dos adventistas no Brasil publicou a versão atualizada do livro *Nisto Cremos*, no qual o conjunto de doutrinas era elevado para o total de vinte e oito.

O estilo musical dessa gravação repercute tons épicos e triunfalistas. A performance da cantora, que alcança notas agudas da extensão vocal de soprano, enquanto a orquestração se vale dos naipes de cordas e metais para reforçar o senso simbólico de majestade evocado pela enunciação das crenças fundamentais dos adventistas.

Pode-se observar, então, os estilos de elaboração musical que músicos adventistas concedem à teologia que professam. Na série de DVDs, o corpo doutrinário é comunicado por meio de estilos musicais distintos, porém, os cânticos selecionados são entoados por uma solista com o simples acompanhamento de teclado (tocado pelo pianista e arranjador Flávio Santos). Por sua vez, a gravação de Alessandra Samadello, além de resumir o conjunto de crenças em uma só canção, por meio do recurso de citar uma doutrina a cada um ou dois versos da letra, denota tonalidades majestáticas e solenes.

A diferença de tratamento musical para a mesma temática não está apenas no tipo de projeto desenvolvido, mas também repousa no fato de que, no meio musical adventista dos anos 1990, era bastante comum a orquestração sinfônica de músicas que versavam sobre temas como a soberania divina ou a morte, ressurreição e advento de Cristo. Vale notar que o expediente da instrumentação grandiloquente era uma influência dos arranjos musicais ouvidos em álbuns de cantores norte-americanos, como Sandi Patti, e notadamente das orquestrações do compositor e arranjador Greg Nelson.

Por que os produtores musicais teriam empregado, de um lado, o recurso mais despojado de voz e piano, e de outro, a orquestração épica e retumbante? Por que não utilizaram ritmos animogênicos (dançáveis) ou estilos pop ou gêneros musicais regionais?

Quanto à gravação de “Nisto Cremos” que data de 1994, pode-se dizer que a instrumentação sinfônica e triunfal era um modelo de arranjo mais comum à época. No entanto, esse tipo de orquestração ainda está presente nas gravações que o quarteto Arautos do Rei realizou nos anos 2000, e nesse sentido, poderia ter sido utilizada no arranjo das gravações das 28 músicas da série “Nisto Cremos”, de 2013. Embora, vale ressaltar, que os custos financeiros de arranjo sinfônico e contratação de orquestra poderiam inviabilizar a produção modesta dessa série.

De qualquer modo, por questão econômica ou religiosa, o resultado sonoro das gravações se aproxima da sonoridade tradicional das produções musicais adventistas para temáticas doutrinárias distintivas: orquestrações tecnicamente impecáveis e solenes ou gravações de piano e voz mais intimistas e sem uso de percussão, guitarras e bateria. Possivelmente, essa concepção de arranjo instrumental está relacionada à ideia tradicional adventista de “estilo sacro”, a qual deriva do setor protestante musicalmente mais instruído.

Segundo argumentações do teólogo Rudolf Otto (1869-1937), determinadas “vibrações” e temperamentos musicais seriam análogos aos temperamentos despertados durante o encontro do adorador com o sagrado e, por meio de associações mentais, poderiam produzir o senso do sagrado na consciência do ouvinte.<sup>182</sup> Ao recuperar essa noção, Richard Vilasdeau avalia que a diferença entre o que é considerado música “séria” e sofisticada e o que é considerado música “ligeira” e de entretenimento pode estar ligada à concepção de “estilo sacro” (2000, p. 39-40). Nessa perspectiva, as formas musicais emocional e intelectualmente associadas a um coeficiente de “profundidade” seriam apropriadas para veicular temáticas sagradas. Na prática adventista, os temas doutrinários de distinção teológica têm merecido por parte dos produtores de bens musicais um tratamento distinto.

É assim que a música produzida para divulgar a teologia opera em um processo de reprodução da função simbólica que consagra a teologia. Em resumo, a música que expressa a teologia distintiva aciona os mecanismos de consagração dessa teologia por meio de estilos musicais e modelos de instrumentação culturalmente associados, no espectro do adventismo, com o “profundo”, o “solene” e o “majestoso”.

A doutrina do sábado, embora seja ponto diferencial do adventismo, não tem sido item destacado nas produções musicais dos adventistas no Brasil. Mesmo no hinário oficial mais recente (*HASD*, 1996), dentre os 610 hinos, somente seis abordam de maneira específica a doutrina do sábado. Há muito mais menções à “Lei de Deus”, os Dez Mandamentos bíblicos que incluem o descanso sabático semanal.

O repertório musical de solistas e grupos musicais reproduz esse menor enfoque musical do hinário à doutrina do sábado. Dentre as poucas gravações de referência, apresento quatro exemplos, dos quais serão analisados à letra e também os estilos de música e arranjo.

---

<sup>182</sup> As teorias de Rudolf Otto estão registradas em *O Sagrado* (São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes: 2007).

“De um Sábado a Outro”, gravada por Myrtes Ribeiro, é uma canção de andamento lento, com linha melódica na região vocal média (*mezzo soprano*), persistente uso de graus conjuntos, e é interpretada sem acompanhamento de bateria. A letra une a tradição escatológica adventista à doutrina do sábado ao enunciar que o grupo de indivíduos salvos que será encontrado em território celeste ainda conservará a estrita observância do sábado. A letra não deixa de confirmar a exegese de teólogos adventistas.<sup>183</sup>

Por seu turno, a música gravada pelo quarteto Arautos do Rei, “Presente de Deus”, reforça não apenas a compreensão adventista em relação ao sábado, mas também os valores associados à observância desse dia. Parte do texto dessa música reproduz o sentido mais imediato e comum do sábado, o “descanso”:<sup>184</sup>

“o sábado chegou, minhas tensões aliviadas já estão”; “dia feliz, eu posso descansar”; “agradecer a Deus pelo descanso dado a mim”.

A letra da música ressalta valores tradicionalmente agregados ao sábado e que não compõem diretamente no texto bíblico:

“Bem juntinho da família ficarei”; “Deus separou um dia pra sorrir e observar a natureza que Ele fez”; “dia de amor, muita paz e união”; “dia especial, um presente de Deus pra mim”.

A concepção do sábado como um “dia especial” ou “diferente” dos demais dias da semana não é um apanágio da teologia adventista. Joshua A. Heschel dá continuidade à noção milenar judaica do sábado, descrevendo-o como um segmento do tempo distinto do tempo em geral: o sábado “é um armistício na cruel luta humana pela existência” e “uma profunda e consciente harmonia do homem e do mundo” (1951, p. 29; 31).

A ideia de tranquilidade e descanso tradicionalmente associada ao sábado é transladada para a composição musical “Presente de Deus”, cujo andamento rítmico e interpretação vocal sugerem a idealização da placidez e conagração familiar. A orquestração exhibe passagens harmônicas elementares e sem fortes dissonâncias, e não recorre a efeitos orquestrais retumbantes, optando pela suavidade instrumental.

---

<sup>183</sup> Ver seção “Sábado”, in DEDEREN, 2011.

<sup>184</sup> Versões em português da Bíblia traduzem o termo *shabbath* como o substantivo “sábado” e *shabath* como o verbo “descansar” (ou “guardar o sábado”). O significado primário da raiz hebraica *shbt* é cessar ou desistir atividade anterior. Kenneth Strand afirma que o significado tem mais a ver com interrupção de atividade prévia do que com recurso para o cansaço (In DEDEREN, 2011, p. 549).

Dois versos de “Presente de Deus” abordam uma questão cara ao adventismo: a Criação.

Faz diferença um dia para parar, lembrar da criação  
[...]  
Observar a natureza que Ele fez

Segundo o texto do livro de Gênesis, a entidade criadora formou o planeta Terra e seus habitantes em seis dias e, no sétimo dia, cessou sua atividade e sacralizou o dia que viria a ser chamado de “sábado” (*shabat*). Ao adotar essa crença como um de seus princípios fundamentais, o Adventismo repousa sobre a interpretação bíblica literalista a respeito do surgimento da natureza e do ser humano. Vale notar que a ausência de literalidade exegética do Gênesis eliminaria a noção de sacralização do sétimo dia.

Para os adventistas, então, toma-se como uma impossibilidade a adoção da moderna concepção científico-religiosa que concilia a teoria evolucionista com a teoria ou doutrina criacionista, em que Deus não teria despendido seis dias terrestres para modelar o planeta e seus habitantes, e sim, teria atuado como uma espécie de “supervisor” da evolução natural do mundo e de seus elementos constituintes.

O texto do cântico “Presente de Deus” menciona que, nos encontros sabáticos (o que pode ser alusão às reuniões tradicionais de culto coletivo), os adeptos fortalecem sua esperança por meio da comunhão e dos “momentos de louvor”. A referência à esperança, que, nos termos adventistas, significa expectativa confiante pelo segundo advento de Cristo, encontra maior ressonância na canção “Um Dia de Esperança” (CD *Geração Esperança*), do compositor Jader Santos.

A primeira estrofe dessa canção alude à observância contemporânea do sábado como um tipo de “memorial da criação”, reforçando a associação entre a narrativa criacionista tradicional e o Adventismo do Sétimo Dia. No refrão, a letra da música explicita a noção adventista de integração entre o sábado e a escatologia.

O sábado é um dia de esperança, de lembrança  
De descanso pleno do labor  
É dia de esperança, de aliança  
Entre o povo e seu Senhor

No Hinário Adventista do Sétimo Dia, registra-se o hino “O Sábado Chegou”, cuja letra ressalta o sentido protológico (a Criação) e o sentido soteriológico (a Redenção).<sup>185</sup>

Esta hora de bonança [o sábado]  
Lembra o Deus que nos criou  
Pois o dia de lembrança  
Nosso Pai santificou  
És bem vindo, és bem vindo  
Memorial da Criação [...]

*3ª estrofe*

Esta hora de harmonia  
Lembra o Deus que nos salvou  
Cristo lá na tumba fria  
Neste dia descansou  
És bem vindo, és bem vindo  
Memorial da Redenção [...]

A interpretação adventista dos Dez Mandamentos bíblicos sustenta não apenas a continuidade do descanso sabático no tempo histórico, mas também o vê como um acordo sem limite temporal entre a entidade divina e os sujeitos humanos. Nessa mesma interpretação, o sábado, além de funcionar como recurso mnemônico da Criação literal e como reforço da manutenção da esperança messiânica, seria o catalisador de uma controvérsia escatológica entre os observadores do sábado do sétimo dia e os observadores do sábado do primeiro dia (o domingo). Na concepção adventista, a localização temporal desse conflito está situada no “tempo do fim”.

É assim, portanto, que a música coopera para a assimilação dos bens simbólicos sacralizados e para a consagração do pensamento teológico. Os cânticos e os arranjos musicais examinados até este ponto também consagram uma estética musical, aquela associada com a “profundidade” e a “solenidade”.

Entretanto, a expansão numérica de cantores e grupos musicais jovens nas primeiras décadas do século XXI tem motivado um novo tratamento dos temas doutrinários distintivos. Conquanto as novas letras não modifiquem a compreensão

---

<sup>185</sup> Hino nº 530. Música de William Bradbury (1816-1868), com versão em português de Dario Araújo. A melodia original pertence ao cântico “*Saviour, Like a Shepherd*”, cuja letra de Dorothy Ann Thrupp (1779-1847) não aborda o sábado. No HASD, também consta uma versão da letra original desse cântico, registrado sob o número 396 (“Ouve-nos, Pastor Divino”).



tradicional do conjunto de doutrinas e valores, os estilos musicais se apresentam substancialmente modernizados.

Tome-se como exemplo a canção “Lembra-te” (CD *Introdução*), dos irmãos André e Tiago Arrais. É provável que a densidade teológica do texto, permeado de questionamentos e citações extraídas da Bíblia, seja proveniente da formação teológica profissional dos compositores.<sup>186</sup> Em contraste com o efeito grandiloquente e solene dos cânticos anteriormente mencionados, nesta canção, o acompanhamento instrumental, apresenta-se com características do estilo pop-rock, com percussão, *groove* de violão e guitarras. A performance vocal é mais despojada, o que se deve, talvez, à constituição vocal menos exuberante dos próprios cantores.

Será que a lei quebrada foi na cruz?  
Ou anulada foi e perdeu o valor?  
Mas como devo explicar que Deus não muda?  
Que Sua palavra é uma?  
E como compreender que o Autor de toda a vida separa um santo dia?

As questões enunciadas pelos compositores acionam hipóteses e discussões que não são estranhas ao adventismo. Apesar de uma minoria de sabatistas reiterar a continuidade e a validade do descanso sabático na modernidade, a maior parte da cristandade entende que o *shabat* não tem valor universal e teria sido prescrito após os eventos que culminaram na morte de Cristo.

A letra desta música não utiliza as interrogações para suscitar dúvidas em relação ao sábado tal como compreendido pelos adventistas, mas parece demonstrar a intenção de respondê-las segundo a própria crença adventista. A partir da escuta da letra que consta no refrão, é possível depreender que a racionalização enunciada na seção da estrofe abrirá espaço para a confirmação da doutrina do Sábado que, na exegese adventista, possui vínculos determinantes com a doutrina da Criação e com a escatologia.

Eu sou criatura, Deus é Criador  
Quem cria e restaura é o Senhor  
Sábado perfeito, creio e obedeço  
Cravado na pedra para que eu lesse:

---

<sup>186</sup> Na época da redação desta tese, Tiago Arrais cursava o doutorado em Antigo Testamento e Filosofia Cristã na *Andrews University*, Michigan. André Arrais cursava o mestrado em Divindade na mesma instituição.

“Lembra-te”

Do dia santo e da criação  
Monumento da graça do meu coração  
Será que o que eu creio é mera teoria, ideias distorcidas?  
Mas impossível é negar o que a palavra afirma, da força que me inspira

A crença no conhecido relato bíblico em que o agente divino redige os estatutos conhecidos como Dez Mandamentos e os grava em suporte mineral tem, momentaneamente, sua veracidade questionada. As perguntas especulativas do eu-lírico dos compositores são solucionadas imediatamente por meio de declarações de fé (“impossível negar o que a palavra afirma”) e por meio da justaposição de textos da Bíblia que sustentam a perspectiva adventista a respeito do sábado.

De acordo com Danièle Hervieu-Léger, “toda religião implica uma mobilização específica da memória coletiva” (1996, p. 9). Essa memória, constituída pelos elementos e acontecimentos fundadores da religião, é preservada por meio da continuidade histórica das crenças religiosas. A permanência da religião, no caso específico do cristianismo, é acionada por processos de consagração e reprodução de uma linha da memória coletiva, “cujo ponto de origem é o passado sempre perenizado” (CAMURÇA, 2003, p. 251).

Por outro lado, Hervieu-Léger considera que a memória coletiva exercitada pelos movimentos e instituições religiosas pode configurar-se como uma “memória autorizada” ou “verdadeira”. A transmissão da memória “autorizada”, produzida por um corpo de especialistas, exercerá um efeito de consagração dessa memória e poderá conferir legitimidade ao poder estabelecido que detenha a versão oficial da memória tomada como “verdadeira”.<sup>187</sup>

Nessa perspectiva, a sequência de textos bíblicos enunciada na canção “Lembra-te” está organizada de forma a situar a observância do sábado na visão que engloba o criacionismo, o sabatismo e o apocalipsismo na “linhagem de memória coletiva” e no contexto adventista de racionalização teológica. Ao mesmo tempo em que os jovens compositores adventistas não dispensam a identidade confessional coletiva, eles reprocessam a estratégia protestante de mobilização racional a fim de estimular a adesão intelectual aos preceitos religiosos:

---

<sup>187</sup> Cf. outros trabalhos de Hervieu-Léger: *La religion pour mémoire*. Paris: Cerf, 1993; “A transmissão religiosa na modernidade: elementos para a construção de um objeto de pesquisa”. *Estudos da Religião*, n. 18, 2000, p. 39-54.

“E tendo Deus terminado no dia sétimo a sua obra descansou e abençoou Deus o sétimo dia”; “Lembra-te do dia de sábado para o santificar. Seis dias trabalharás [...] mas o sétimo dia é o sábado do Senhor”; “Aqui está a perseverança dos santos. Os que guardam os mandamentos de Deus e a fé em Jesus”; “e disse-lhes Jesus: Se me amares guardareis os meus mandamentos”.<sup>188</sup>

Me recuso a crer no que os outros dizem, no que o mundo exige  
Como no passado, hoje a minoria sustenta essa doutrina  
Perfeito dia em meio à lei que é eterna  
Descanso na promessa...

A inserção da letra desta música em sua íntegra ajuda a compreender como os adventistas da geração mais recente comunicam a teologia sustentada pela igreja. Embora eles estejam deslocados em relação ao estilo musical tradicional consagrado no meio adventista, que consiste no modelo musical atrelado ao épico e ao solene, sua inovação estilística não altera a compreensão doutrinária tradicional. O adventismo é, assim, confirmado musicalmente em sua marca identitária e distintiva mais estrita, a saber, o sábado e suas relações com a criação em seis dias literais, com a manutenção atemporal da legislação promulgada pelo agente divino, com a linhagem histórica da figura do remanescente (a minoria fiel) e com o advento escatológico de Cristo.

#### **4.6 A doutrina do Santuário na música adventista**

Os rituais constituem, ainda nos tempos contemporâneos, o aspecto simbólico do mistério religioso no qual as religiões subscrevem sua função de mediadora de fenômenos sobrenaturais. Mas, é ponto pacífico entre os estudiosos do Cristianismo o fato de que a racionalização teológica promovida pelo discurso protestante foi decisiva no processo de desencantamento do culto cristão.

No Adventismo do Sétimo Dia, instituição devedora da racionalização cültica calvinista e puritana, os discursos que fragilizaram os ritos do culto comunitário não desintegraram por completo os aspectos doutrinários misteriosos. A um só tempo

---

<sup>188</sup> Referências bíblicas, respectivamente: Gênesis 2:2 e 3; Êxodo 20:8, 9 e 10; Apocalipse 14: 12; João 14:15. Os textos originais são recitados de forma resumida na versão da canção “Lembra-te”.

produto da racionalização e depositária do mistério inexplicável, a doutrina do Santuário fornece um marco definidor da identidade adventista.

A Reforma Protestante notabilizou-se, entre outros pontos, por enfatizar a suficiência universal do sacrifício expiatório ou substitutivo de Cristo e seu papel como mediador entre Deus e os seres humanos. Os protestantes, então, entenderam que a morte de Cristo tinha caráter de sacrifício substitutivo e que, após o fenômeno da ressurreição, Cristo estaria numa espécie de “santuário celestial” onde ocuparia uma função sacerdotal, tal como interpretado a partir do livro bíblico de Hebreus. Esse pensamento se disseminou também entre os teólogos puritanos, para quem a “existência de um santuário celestial era teologia padrão” (BALL, 1981, p. 109).<sup>189</sup>

Em contraste com os tempos antigos da tradição dos hebreus, quando a narrativa simbólica do santuário era representada em ritual cúltico de caráter sacrificial e encantatório, na modernidade, sem o aparato de figurinos sacerdotais e morte de animais, o adepto mobiliza a imaginação criativa para figurar o santuário terrestre (na descrição do Velho Testamento), a crucifixão expiatória de um agente divino pelos pecados dos seres humanos e a atuação contemporânea desse mesmo agente em instâncias superiores num santuário celestial (na descrição do Novo Testamento).

Após o Grande Desapontamento, vários mileritas adventistas acreditaram que seu cálculo cronológico era preciso, mas o evento estaria incorreto. Isto é, em 22 de outubro de 1844, Cristo não teria vindo para “purificar o santuário” (o planeta Terra), e sim, teria adentrado a seção do santuário celestial chamada de Santo dos santos, ou Lugar Santíssimo, repetindo a tipologia do processo de expiação de pecados prefigurado pelos sacerdotes no santuário hebreu ou israelita.<sup>190</sup>

Cristo, desse modo, acumularia a capacidade de advogar, julgar e remir os erros e crimes dos indivíduos em novo espaço consagrado no chamado “tempo do fim”. O adventismo, então, concedia à função sacerdotal da entidade divina um aspecto jurídico-remissório-escatológico com início cronológico em outubro de 1844. Essa interpretação era uma clara ruptura com a noção protestante tradicional a respeito do santuário.

A concepção adventista do santuário seria estabelecida de forma exclusiva e particularizada, pois não somente os pioneiros do adventismo adotariam apenas uma parte da compreensão reformada e puritana sobre o tema como também definiriam

---

<sup>189</sup> Cf. *Vorlesungen über den Hebräerbrief*, 9, p. 24 (Martinho Lutero); *Comentário sobre João*, 2.1 (João Calvino); *Expositions on Hebrews* (John Owen, teólogo puritano).

<sup>190</sup> Ver Ángel M. Rodríguez, “Santuário”, in DEDEREN, op. cit, p. 421-466.

processos ligados ao santuário como fatores determinantes para o surgimento histórico da própria Igreja Adventista.

A racionalização adventista a respeito do santuário não repercutiu em sua produção musical. Provavelmente, por se tratar de um tema de controversa e difícil explicação, e que reitera os aspectos de mistério religioso, o repositório musical adventista assimilou somente a mensagem mais à superfície da doutrina.

Nesse sentido, a produção musical dos adventistas não comunica de forma expositiva a doutrina do santuário em sua racionalização mais densa, mas enuncia somente o aspecto mais elementar de “graça e perdão” mediados pela figura simbólica sacerdotal. É possível que a escassez de músicas que promovam a compreensão do santuário esteja relacionada à dificuldade de reduzir a poucas estrofes de hinos e canções um tema que demanda um enfoque notoriamente racionalista.

As amostras a seguir são reveladoras da forma amena de expressar a teologia do santuário. Na canção “De Joelhos” (gravação de Rafaela Pinho), o eu-lírico adentra o espaço do santuário e solicita paz espiritual:

De joelhos estou, mais uma vez / De joelhos, Senhor  
Neste Teu santuário de paz / Venho aqui te pedir  
[...] me ajuda a vencer todo mal  
Esse mal que me afasta de ti  
E que me faz passar tantas noites sem dormir  
Me devolve o sono, Senhor  
Me concede tua paz

O santuário parece funcionar, aqui, como um fórum simbólico de anistia de pecados cometidos pelo indivíduo, e a letra não faz referência a sacerdotes, processo expiatório ou cronologia escatológica.

Na música “No Teu Altar”, a cantora Melissa Barcelos também recorre à representação simbólica menos densa da doutrina do Santuário:

No Teu altar, na sala do trono  
Sentado à mesa, contemplando Tua beleza,  
Além do véu, do Santo dos santos  
Sou só um súdito, mas ouço Tua voz,  
me chamar de filho, meu filho, ó Pai.

Nessa letra, há descrição detalhada do local onde se encontra o eu-lírico, que cita “a sala do trono”, uma mesa e o ambiente do santuário chamado de Santo dos santos. A

descrição de objetos e espaços reitera tanto a concepção monárquica-sacerdotal da divindade, que agrega funções de rei e sacerdote, quanto a noção de santuário como área simbólica de conjunção entre o adepto e o agente celestial.

Em outra canção, “Santuário”, Melissa Barcelos indica uma interpretação mais convencional ao manifestar a resolução de ser, ela mesma, um tipo de santuário. Em contraste com a idealização da entrada de um indivíduo em um recinto consagrado específico (o santuário transcendente), desta vez, o sujeito visa a incorporação do simbolismo do local consagrado (o santuário imanente):

Teu Santuário  
Eu quero ser  
Pelo milagre de Tua graça  
Restaura o meu viver

É provável que a interpretação do indivíduo enquanto um lócus (o santuário) seja proveniente da exegese cristã referente ao texto bíblico localizado em I Coríntios 6:19: “Ou não sabeis que o vosso corpo é o templo do Espírito Santo, que habita em vós, proveniente de Deus, e que não sois de vós mesmos?” De qualquer modo, seja na perspectiva de um santuário em território transcendente ou em localização imanente, nas canções selecionadas que apresentamos a doutrina do santuário é veiculada em sua apreensão simbólica menos racionalista.

Na composição de Daniela Araújo, “Santuário” (CD *Daniela Araújo*), as referências doutrinárias a respeito do santuário também são tomadas em versão mais atenuada, embora a letra seja poeticamente mais elaborada do que as canções acima mencionadas e avance na compreensão da relação entre santuário, graça e justificação pela fé.

Eu posso entrar no Teu santuário  
E como sacrifício vivo me entregar [...]  
É tão difícil entender a dimensão da Tua glória  
É tão difícil suportar essas falhas que me afligem

Eu não sou nada  
Eu não mereço  
Sem a Tua graça  
Eu pereço[...]  
Mas a fé que tenho em Ti me justifica  
E a Tua santidade me purifica

Na música “Ainda Existe Graça”,<sup>191</sup> o compositor Ricardo Martins inseriu mais dados teóricos a respeito da compreensão adventista da doutrina do santuário. A linha melódica e a harmonia vocal não apresentam novidades que mereçam ser analisadas à parte, sendo a teologia divulgada pela letra a seção mais significativa para este estudo.

A primeira estrofe enuncia a associação entre o santuário e a vinda iminente de Cristo que tanto caracteriza a teologia adventista. Ao passo que a figura do agente divino enquanto “Intercessor” ou “Mediador” dos seres humanos faz parte da concepção tradicional protestante, a ligação da função jurídico-remissória de Cristo com o destino escatológico é uma interpretação partilhada pelos adventistas do sétimo dia:

No céu há uma porta, que ainda está aberta pelo Intercessor  
Mas não vai demorar, o livre acesso para o céu vai se fechar  
Jesus, a própria Graça, em breve vai se levantar  
Então irá falar: “Consumado está”.

O refrão desta música reprocessa os conceitos de “porta fechada” e “porta aberta” (noções controversas na origem do adventismo e que têm nova conotação) e reitera a relação entre a função advocatícia de Cristo e o “fim dos tempos”. Na expressão dos adventistas, a guerra espiritual maniqueísta é chamada de “o grande conflito” ou “grande controvérsia”, não por coincidência, título de um dos livros mais divulgados da escritora Ellen G. White.<sup>192</sup>

Ainda existe Graça, ainda existe Salvação.  
Só pela intercessão no céu, a porta não fechou.  
Jesus no santuário está, e espera sua decisão,  
pois breve o conflito findará, e o Céu selado estará

Na música “Ainda Existe Graça”, o santuário é vislumbrado em chave simbólica mais abrangente do que as músicas anteriormente mencionadas ao promover, diferentemente daquelas, um adensamento da interpretação adventista a respeito da temática do santuário. Sua estrutura de apologia doutrinária divulga dados exclusivos da exegese adventista, enquanto as canções anteriores comunicam a compreensão mais geral do protestantismo a respeito da função do agente divino no santuário transcendente.

---

<sup>191</sup> Faixa-título do CD do quarteto Arautos do Rei (Gravadora Novo Tempo).

<sup>192</sup> White, E. G, *O Grande Conflito*, Tatuí: casa Publicadora Brasileira, 2007. Em inglês, *The Great Controversy between Christ and Satan*, Review and Herald Publishing Association, (1858) 1911.

Não se pode dizer, sem cair em generalizações, que tem ocorrido uma falha dos compositores e letristas cristãos em expressar a teologia em sua racionalização mais adensada. O que se pode afirmar é que, se o conteúdo doutrinário tem sido emitido em sua compreensão mais à superfície, nem sempre significa que os letristas não compreendam determinada doutrina em sua argumentação mais complexa. Na verdade, não se pode desprezar o fato de que a estrutura e a função do hino ou do cântico, com sua métrica irredutível, sua impossibilidade poética de enunciar forte carga textual, seu emprego como facilitador exegético, sua função didática orientada a diversas camadas sociais e intelectuais, esses fatores, enfim, impõem restrições ao compositor e ao letrista.

Na música adventista, e por compartilhamento de métodos musicais, na música cristã, a função sacra da estrutura lítero-musical é, de modo geral, empregada com o intuito nem sempre consciente de reduzir o adensamento doutrinário em favor do maior aproveitamento didático da teologia. Essa ideia pode explicar porque há tantas músicas cristãs que ostentam uma função didática de apologia doutrinária veiculada em melodias curtas e letras facilitadas.

#### **4.7 A escatologia e o advento de Cristo**

Desde os anos 2000, a Igreja Adventista tem intensificado ostensivamente a divulgação da “segunda vinda de Cristo”.<sup>193</sup> Segundo a interpretação adventista, esse fenômeno seria a última profecia bíblica a ser cumprida no painel escatológico e estaria em iminência de ocorrer. A IASD tem enfatizado o projeto missiológico da esperança, no qual conjuga a urgência da proclamação do advento e a ação humanitária.<sup>194</sup>

Ao localizar os tempos modernos na cronologia do “tempo do fim” e posicionar a representação simbólica de sua elaborada exegese como um empreendimento sagrado que organiza a realidade dos seres humanos e que possui validade excepcional, o

---

<sup>193</sup> A Divisão Sul-Americana (DSA) contabiliza milhões de livros distribuídos em campanhas institucionais. Entre os livros estão *Sinais de Esperança* (2008), do evangelista Alejandro Bullón, e *A Grande Esperança* (2012), um resumo do livro *O Grande Conflito*, escrito por Ellen White. A ênfase escatológica tem recrudescido desde 2010, como se observa a partir dos títulos dos CDs: *Geração Esperança* (2010), *Amigos da Esperança* (2011), *A Grande Esperança* (2012), *A Única Esperança* (2014).

<sup>194</sup> Cf. “Projeto Calebe”, que incentiva a juventude à prática de atividades humanitárias e à divulgação do Advento.



adventismo reitera o que Peter Berger sublinha como a capacidade da religião de “situar os fenômenos humanos em um quadro cósmico de referência” (1985, p. 48).

Na prática musical dos adventistas, o alto número de cânticos relacionados ao segundo advento de Cristo reproduz a alta valoração denominacional conferida a essa temática. Ao se verificar os temas enunciados pelos cantores adventistas, é facilmente demonstrável o enfoque musical à iminência do advento. Em geral, os CDs e DVDs apresentam, no mínimo, uma música cuja letra aborda o cenário apocalíptico e o retorno de Cristo.<sup>195</sup>

Geralmente, essas letras desenvolvem os aspectos escatológicos, como sinais do “tempo do fim” (aumento de violência urbana, conflitos bélicos internacionais, desastres naturais), divulgam a necessidade de preparo espiritual individual para o encontro com a divindade (que inclui, entre outras questões, a obediência virtuosa aos mandamentos bíblicos, a fé no efeito substitutivo/redentivo da morte de Jesus, a prática da fraternidade – “o amor ao próximo”) e comunica a iminência do Advento.

Considerando-se a relevância do tema e a quantidade de músicas relacionadas a essa doutrina, importa verificar como a temática do segundo advento é comunicada na produção musical adventista de modo geral.

No âmbito estritamente musical, esse tema costuma ser tratado de maneira triunfalista e grandiloquente. As melodias costumam apresentar gradações ascendentes cuja resolução em notas na região aguda da voz está associada ao contexto de triunfo militar ou a construções melódicas épicas, como se observa nos trechos assinalados em vermelho nos excertos das partituras dos cânticos “Maranata” e “Oh Que Esperança”, respectivamente:<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> Pesquisou-se, neste estudo, a produção musical completa dos seguintes cantores e grupos adventistas: Alessandra Samadello, Ana Caram, Daniela Araújo, Edinha Hirle, Fernando Iglesias, Jônatas Ferreira, Joyce Carnassale, Laura Morena, Leonardo Gonçalves, Irmãos Arrais, Luiz Cláudio, Marlon Miranda, Melissa Barcelos, Paulinho, Pollyana Sampaio, Rafaela Pinho, Riane Junqueira, Sonete, Táris Iraídes, Tatiana Costa; Aautos do Rei, Athus, Cânticos, Communion, Integração, Integração Jr., Já Entre Nós, Novo Tom, Órion, Prisma Brasil, Prisminha, reluz Jr., Som e Louvor, Tom de Vida, Tons e Vozes, Trio Iglesias, Unipaz, Vocal e Cia, Zilda; corais dos colégios UNASP (dos três *campi*), IACS, IAP, IAENE.

<sup>196</sup> No *HASD*, hinos registrados, respectivamente, sob os números 146 e 469. Ambos são composições de Wayne Hooper (1920-2007). Em que pese o contexto sugestivamente marcial desses cânticos, Hooper foi responsável por mudanças nos padrões de gravação vocal no meio adventista norte-americano e no repertório musical adventista ao inserir maior complexidade harmônica nos cânticos congregacionais e nas músicas do quarteto *The King's Herald* (foi barítono do quarteto entre 1943-1962) durante os anos 1950 e 1960. Suas 6 coletâneas com arranjos para quarteto estão disponíveis em <<http://www.vop.com/article/189/site-categories/resources/music/quartet-arrangements-br-by-wayne-hooper>>.

tão; O re - gres - so de Je - sus a - mar, a - nun - ciar, a - pres - sar, a - guar-

dar. Ma - ra - na - ta, Ma - ra - na - ta, Ma - ra - na - ta!

Eis que o tem - po lo - go vem, E as na - ções da - qui e a - lém

Bem a - ler - ta vão can - tar: A - le - lui - a! Cris - to é

Rei! Oh! que es - pe - ran - ça vi - bra em nos - so

ser, Pois a - guar - da - mos o Se - nhor.

Num recorte seletivo, destaque-se a presença da doutrina do segundo advento nos cânticos do quarteto Arautos do Rei. Como se trata de um grupo musical subordinado ao órgão adventista de evangelização pública e midiática, o quarteto enfatiza os contextos apocalíptico e milenarista em seu repertório. A retórica do advento comparece desde o primeiro *single*, lançado em 1963, “Hei de Estar na Alvorada”, uma metáfora para o dia que marcará o advento de Cristo, e perpassa o título de alguns de seus álbuns, como *Não Desistir* (1979), *Jesus Vem Logo* (1980), *Chegou a Hora* (2000), *Vale a Pena Esperar* (2008) e *O Dia Enfim Chegou* (2010).

Some-se a esse repertório o fato de que, a cada novo álbum lançado pelos Arautos do Rei, tem havido a manutenção de um cântico entusiástico de curta duração, com letra enfatizando os “sinais do fim” e a iminência do advento, que funciona como prefixo das preleções dos evangelistas. Assim como na época em que os músicos Ira Sankey e Homer Rodeheaver acompanhavam, respectivamente, os evangelistas Dwight Moody e Billy Sunday, o quarteto Arautos do Rei tem sido a companhia e a marca musical do evangelismo institucional adventista (intitulado “A Voz da Profecia”) desde 1962.<sup>197</sup>

A orquestração de músicas relacionadas a esse tema recorre a efeitos grandiloquentes, com predomínio do *tutti* orquestral tonitruante em correlação com resoluções vocais entoadas em *fortissimo* e em regiões bastante agudas para as vozes dos tenores. O aspecto tende a ser emocionalmente impactante para o adepto, que pode ouvir, assim, a enunciação reconfortante de suas esperanças confessionais.

Por longo tempo, as gravações em LP do quarteto contavam somente com órgão e/ou piano como instrumento acompanhador, o que se devia à escassez de investimentos na produção musical e, também, à mentalidade herdeira do protestantismo tradicional de rejeição de instrumentos não orquestrais, como guitarras e bateria. Gradativamente, em compasso com o fortalecimento financeiro da gravadora oficial adventista (A Voz da Profecia, atualmente Novo Tempo), foi introduzido o acompanhamento orquestral.

A bateria foi inserida na instrumentação das músicas dos Arautos do Rei a partir do CD *Eu Não Sou Mais Eu* (1999). A renovação instrumental do quarteto esteve acompanhada da renovação vocal e da renovação étnico-racial, pois, no CD *Se Ele Não For o Primeiro* (1997), os componentes possuíam a faixa etária mais jovem dentre as

---

<sup>197</sup> Desde sua fundação, tem ocorrido a inevitável substituição de componentes do quarteto, pelo qual passaram mais de 40 cantores.

formações históricas do quarteto e havia a presença inédita de dois cantores negros, Tárzis Iraídes (2º tenor) e Ronaldo Fagundes (baixo).

O compositor Jader Santos foi o nome por trás da renovação do quarteto Arautos do Rei. Como diretor musical do quarteto entre 1984-2000, Jader Santos providenciou músicas que ressaltavam o aspecto denominacional escatológico ao mesmo tempo em que introduziu gradativas modificações no teor musical e vocal do quarteto. Segundo o compositor, a marca Arautos do Rei encontrava-se em franco declínio de apreciação entre os setores mais jovens da Igreja Adventista. Contudo, a renovação empreendida em vários aspectos do quarteto (vocal, instrumental, etária e étnica) encontrou resistência entre os setores mais tradicionais da instituição.<sup>198</sup>

As inovações do diretor musical do quarteto também repercutiram sobre o modo geral de produção e arranjo das músicas relacionadas ao segundo advento. A canção “Vou ao Lar” (CD *Se Ele Não For o Primeiro*) foi o ponto de partida para enunciações musicais com vocais e instrumentação de sonoridade mais amena, como posteriormente se vai ouvir em “Vamos Subir” (CD *Fogo Divino*) e “O Dia Enfim Chegou” (do CD homônimo).

No entanto, prevaleceram orquestrações e vocalizações preferencialmente apoteóticas, como em “Chegou a Hora” (do CD homônimo), “Encontro Especial” (CD *Por que, ó Pai*), “Digno de Honra” (CD *Fogo Divino*), “Eu Quero Olhar” (CD *Aqui é Seu Lugar*), “Um Pouco Mais” (CD *Vale a Pena Esperar*).

O estilo majestático de enunciar musicalmente a doutrina do segundo advento comparece na produção musical de outros grupos vocais filiados à Igreja Adventista. O Quarteto Athus contrasta performances cênicas dirigidas aos públicos infantil e jovem com músicas de performance mais circunspecta. Este quarteto também reforça o contexto lírico de esperança individual e triunfo coletivo relacionado à doutrina da segunda vinda, como em “Breve Virá” (CD *Retratos de Jesus*), que recorre à grandiloquência dos arranjos vocais e instrumentais, e “A Mesa Está Preparada” (idem), cujo arranjo agrega tanto as sonoridades ligadas ao épico – na seção próxima ao final da canção – e ao intimista – nos trechos iniciais e finais.

Há outra variação estilística na comunicação da teologia da segunda vinda, por exemplo, na canção “Quase no Lar” (DVD *Vai Começar*), em que as vocalizações e o

---

<sup>198</sup> Entrevista de Jader Dornelles Santos concedida ao autor em junho e setembro de 2012. Jader Santos é um dos expoentes mais conhecidos da música adventista. Pianista, regente, arranjador e compositor, na época da redação desta tese, ele também era ministro de música e professor no UNASP-EC (campus 2).

arranjo estão mais contidos, com ênfase nas regiões médias da voz cantada. Na apresentação desta música em DVD, os quatro componentes do quarteto cantam sentados em banquetas, o que contribui para transmitir o intimismo proposto pelo arranjo da música.

Enquanto, até a década de 1980, o estilo dos quartetos adventistas nacionais era quase uma cópia do modelo musical do quarteto norte-americano *King's Heralds*, ligado à Igreja Adventista, a influência musical mais relevante para os quartetos adventistas, durante as décadas de 1990 e 2000, foi o grupo vocal norte-americano Gaither Vocal Band.<sup>199</sup> Muitas músicas compostas pelo diretor e vocalista deste grupo, William J. Gaither (Bill Gaither), receberam versões em português. De todo modo, o estilo vocal e instrumental grandioso e imponente utilizado para retratar a crença apocalíptica e milenarista repercutiu na estética instrumental e na estrutura melódico-harmônica das composições nacionais com tema relacionado à doutrina da segunda vinda.

O estilo musical do *Ministry*, grupo brasileiro musical formado por pastores e ex-cantores dos Arautos do Rei, aproxima-se bastante do padrão mais tradicional de expressão musical da temática escatológica adventista. Músicas como “Cristo Vem pra nos Buscar”, “Já Chegou a Salvação” e “O Rei Vem Vindo” têm instrumentação que emprega os naipes de cordas e metais, além de tímpanos e pratos de percussão, com pompa de orquestra visando atribuir magnificência simbólica à circunstância do advento.<sup>200</sup>

Arranjadores musicais mais jovens, porém, têm atenuado a sonoridade orquestral triunfalista, talvez devido ao esgotamento momentâneo desse modelo. No CD *Princípio e Fim*, produzido pelo cantor Leonardo Gonçalves, duas canções (“Jamais” e “Princípio e Fim”) dialogam com a tensividade musical e temática de duas formas: a) não recorrem às soluções melódicas e harmônicas grandiosas e épicas – geralmente, com frases com terminações ascendentes e notas agudas - no tratamento musical dos temas do segundo advento; b) a temática enunciada na letra não apresenta as convenções triunfalistas do gênero. As duas músicas soam mais como comentários sobre a compreensão da

---

<sup>199</sup> *Gaither Vocal Band* não é um grupo musical adventista. Trata-se de uma formação que ressalta o estilo *gospel* do meio-oeste americano, uma mescla de *country*, *rythm and blues* e *white spiritual*. Os DVDs lançados pela produtora de Bill Gaither tem caráter interdenominacional e, por diversas vezes, têm contado com a presença do cantor adventista Wintley Phipps. No Brasil, um dos cultores do estilo do *Gaither Vocal Band* tem sido o quarteto Cânticos.

<sup>200</sup> “O Rei vem Vindo” consiste na versão em português da composição do casal Bill e Gloria Gaither (“*The King is Coming*”), e está registrado no *Hinário Adventista do Sétimo Dia* sob o nº 128.

eternidade e da infinitude de Deus e menos como canções sobre o encontro final com a entidade divina em ambiente transcendental.

Em trabalho anterior, o mesmo Leonardo Gonçalves havia reforçado a explicitação enfática do contexto apocalíptico com a canção “Ele Virá”, presente no CD *Viver e Cantar*. No entanto, nas duas canções mencionadas acima, não se ouvem as afirmações assertivas a respeito da vinda de Cristo. O aspecto esperançoso e triunfante observado em “Ele Virá” deu lugar à expectativa de aspecto mais sereno na expressão musical. Não é triunfalista musicalmente e também não é triunfante poeticamente segundo o modelo mais tradicional da hinódia da música adventista, tal como observado nos hinários institucionais ou no repertório do quarteto Arautos do Rei.

Não é difícil perceber que o tema do segundo advento costuma gerar expectativas musicais afirmativas ou de grandiosidade (final orquestral, naipe de metais em *fortissimo*). No entanto, o instrumental de cordas que se segue após a última frase da última canção do CD *Princípio e Fim* implica a ideia da contenção. A música parece se encerrar com reticências. Considerando-se a tradição de texto, vocalização e orquestração grandiloquentes na prática musical adventista, é possível que a ausência de um ponto de exclamação final explícito nessa canção não atenda às expectativas musicais e teológicas mais convencionais de alguns ouvintes.

Friedrich von Hügel escreveu que grandes realidades, “ainda invisíveis, requerem para sua apreensão uma incorporação figurativa na imaginação” (*apud* SHEDD, 2007, p. 75).<sup>201</sup> Nesse sentido, no cântico adventista, o percurso melódico, as harmonizações vocais e o modelo de orquestração têm favorecido a atração simbólica do segundo advento de Cristo ao incorporarem musicalmente e mobilizarem emocionalmente a esperança confessional dos adeptos.

#### **4.8 A música que consagra a teologia**

É inegável que a música providencia recursos para dar forma e expressão às crenças e experiências cristãs. Também não se pode negar que os atos de ouvir e fazer música ativam funções corporais, emocionais e culturais capazes de criar tensões na comunicação da teologia cristã. É conhecido o dilema de Agostinho de Hipona entre a

---

<sup>201</sup> O texto original de Von Hügel encontra-se em *The Mystical Element of Religion*, 1908, vol I, p. 177.

consagração do papel da música na época de sua conversão e sua preocupação posterior com o prazer que a música sacra lhe proporcionava.<sup>202</sup>

Agostinho notava que havia sido comovido profundamente com os conteúdos religiosos em forma de hinos e cânticos. Ao mesmo tempo, acreditava que a beleza dos sons musicais poderia afastar seu pensamento do texto sacro.

Essa ambivalência em relação à música tem acompanhado a trajetória das igrejas cristãs e tem reproduzido a histórica dicotomia entre o “sacro” e o “secular”. É desse modo que o legado da suspeita platônica e neoplatônica no que diz respeito à matéria, ao corpo, e que as severas distinções entre o material e o espiritual, entre o profano e o sagrado, promovidas pelas igrejas “têm consequências diretas afetando a prática ou a supressão do fazer musical dentro de diferentes comunidades cristãs” (SALIERS, 2007, p. 15).<sup>203</sup>

As diferentes tradições litúrgicas e evangelísticas cristãs traçaram limites entre o que é adequado ou não para comunicar o conteúdo teológico. Essas ações determinaram a adoção ou a recusa de certos instrumentos e estilos musicais que causassem associações não eclesiais ou que mobilizassem sentimentos pouco religiosos.

Essas mesmas estratégias também denotam o histórico debate sobre as imbricações entre texto e música no Cristianismo, entre a “Palavra” cantada e a forma ou o instrumento musical utilizado para acompanhá-la. Para Harold Best,

o que é mais intrigante sobre todas essas canções é que a maioria dos debates a respeito delas, atuais e passados, não se refere ao lado absoluto delas – a verdade –, mas ao seu aspecto artístico e relativo – a música. [...] Há opiniões e debates sobre como a verdade deve se expressa na letra ou sobre qual verdade expressar por meio dessa letra. [...] Mas esses debates sempre giram em torno da essência permanente da verdade, não sobre a essência transitória da música. Contudo, com frequência, a música se torna a linha divisória (2006, p. 68-69).

A “verdade”, no dizer de Harold Best, trata-se do conteúdo evangélico enunciado no texto, na letra da música, enquanto o meio musical é um veículo de transmissão da mensagem religiosa. No entanto, alguns entendem que não apenas o texto sintetiza e expressa a teologia, como também a alternativa musical e instrumental

---

<sup>202</sup> Ver *Confissões*, (São Paulo: Vozes, 2002), IX e X.

<sup>203</sup> Na época da Reforma Protestante, ainda vigorava o “dualismo” neoplatônico, pensamento que concebia o mundo dividido em dois polos, um bom e o outro necessariamente mau. Sobre a influência desse conceito na geração de uma música objetivamente boa e outra música objetivamente má, ver MÓDOLO, 1996, p. 60-64.

empregada pode trivializar a teologia e, mesmo sendo bela, pode afastar o ouvinte da mensagem.

Os adventistas do sétimo dia também lidam com o dualismo entre as tradições e as inovações musicais. Desde a década de 1990, as tensões no campo da produção de bens musicais religiosos têm sido discutidas e se tem ampliado o raio das inovações, antes restrito aos produtores musicais especialistas, para a área de atuação dos músicos leigos ou sem cargos eclesiásticos.

No estudo sobre as formas de apresentação da teologia adventista por meio da música, descobrem-se três abordagens contemporâneas inovadoras no tratamento musical da teologia: a diversidade estilística de matriz nacional; o diálogo com formas musicais internacionais; e, a renovação da tradição musical liderada pelos especialistas da produção religiosa simbólica.

Para exemplificar a diversidade musical e a aproximação com elementos da cultura musical popular, analisarei uma parte da produção da cantora Regina Mota, especificamente nos CDs *Pra Cima Brasil* e *Basta Viver o Amor*. A segunda abordagem constará no exame do CD *Introdução*, dos irmãos André e Tiago Arrais, e a última abordagem será constatada na produção do pastor e cantor Fernando Iglesias.

No álbum *Basta Viver o Amor*, Regina Mota inscreve no encarte do CD o salmo 33:3 – “cantem a Deus uma nova canção” – e o adota como linha norteadora do seu trabalho. Pode-se dizer que as escolhas musicais desse CD parecem traduzidas na compreensão de que uma “nova canção” também pode significar renovação estilística.

A canção “Viver para Servir”, de Lineu Soares e Valdecir Lima,<sup>204</sup> processa um tratamento de citação ou recriação de modelos musicais que remetem a certa estética pop do final dos anos 1970, como bateria e contrabaixo pulsantes e a partitura sincopada para o naipe de metais ao estilo dos arranjos de Lincoln Olivetti para canção popular. Trata-se de um modelo de produção capaz de sugerir associação em demasia com os padrões do pop daquele período.

Por outro lado, não se pode omitir o que a cantora escreve no encarte do CD: “minha intenção não foi cantar exclusivamente para o público das igrejas ou das rádios” e “ficaria muito feliz se esta diversidade” musical alcançasse mais pessoas. O

---

<sup>204</sup> Lineu Soares, mestre em Música pela UNICAMP, é também o arranjador dessa canção do CD *Basta Viver o Amor*. Ele tem sido um dos compositores e arranjadores adventistas mais versáteis de sua geração, como se poderá constatar nos exemplos musicais que seleciono nesta tese. A parceria Lineu Soares e Valdecir Lima (este, teólogo e professor), registra-se em dezenas de canções. Ambos, assim como a cantora Regina Mota, são professores no Centro Universitário Adventista (UNASP, campus Engenheiro Coelho).



argumento utilizado sugere que a intenção evangelística visa a sensibilização dos indivíduos não cristãos ou adeptos de outra denominação cristã em contato com a mensagem disponibilizada pela cantora.

A música “Se com tua boca confessares” (Evaldo Vicente) alinha-se à novidade evangelístico-musical proposta por Regina Mota. O arranjo de João Alexandre inicia-se como um *reggae* de sonoridade tradicional jamaicana e passa para um som que, no começo dos anos 1980, denominava-se de *white reggae*.<sup>205</sup> Os elementos que propiciam algum distanciamento formal de um típico *reggae* são a interpretação vocal mais amena da cantora, que se ouve em contraste com o ritmo percussivo bastante marcado, e também a própria linha melódica da canção, que se afasta das convenções melódicas do gênero.

Por último, as músicas “Casa Grande” (Gladir Cabral) e “O Sândalo e o Poeta” (Edílson Botelho) transmitem maior densidade poética. A primeira é uma analogia entre o período de escravidão dos negros no Brasil e a escravidão humana do pecado (“na casa grande há uma cruz numa parede”), com emprego de recursos gramaticais na letra, como aliteração (“encontro, comunhão e caminhada”) e metáfora (“no coração de um negro há uma casa nova / [...] e nas paredes não há Cristos esquecidos”) em versos que finalizam com a declaração de fé na redenção cristã (“os nossos corpos redimidos num momento / bem mais veloz que a luz de todo pensamento”).

No CD *Pra Cima Brasil*, a diversidade estilística de matriz nacional está mais uma vez explicitada. Em sua letra, a canção-título, escrita por João Alexandre, denuncia as mazelas políticas e sociais do país (“cada vez mais cresce a fome nas ruas, nos morros”; “homens com tanto poder e nenhum coração”) e aponta para uma solução teocêntrica dos problemas (“Brasil, há uma esperança / Volta teus olhos pra Deus, o justo juiz”). A temática social brasileira é enunciada musicalmente por meio do arranjo que se relaciona com os clichês da chamada “música caipira” (na introdução da canção) e pela reprodução instrumental da frase melódica de abertura do *Hino Nacional Brasileiro* (no final).

O refrão da canção “Barquinhos” (Flávio Santos e Benivaldo Junior) possui progressão harmônica baseada no círculo das quintas e sua linha melódica aproxima-se das canções populares ligadas ao samba romântico. Nota-se, ainda, o ritmo abolerado de “Portais” (Sérgio Pimenta), e a sofisticação harmônica e poética de “Te Vejo Poeta”

---

<sup>205</sup> *Reggae* branco, um estilo musical celebrizado pelo grupo The Police no disco *Regatta de Blanc* (1979), tradução pseudo-francesa para *white reggae*.

(João Alexandre e Guilherme Kerr Neto), com arranjo de violão extremamente bem elaborado, como nas execuções do compositor e violonista Guinga. Há, ainda, um arranjo vocal *a capella* para o hino tradicional “Há Tais cantos Lá no Céu”, em que cantam Regina Mota e um quinteto formado pelos vocalistas do quarteto Arautos do Rei e o arranjador Jader Santos.<sup>206</sup>

Regina Mota representa, neste estudo, os cantores adventistas cuja produção musical insere elementos musicais e poéticos que se costuma associar à canção popular nacional de extrato mais refinado, como as canções abrigadas sob o signo da MPB. A diversidade estilística de raiz nacional, entremeada com o uso de instrumentação eletrônica, comunica os aspectos da teologia adventista que estão em sintonia com a teologia protestante dominante. A presença de compositores cristãos não adventistas, como Gladir Cabral, João Alexandre e Guilherme Kerr Neto, parece apontar para o diálogo teológico interdenominacional e para a busca por uma produção musical simbólica que dialoga com a música popular brasileira mais intelectualizada e de caráter poético reflexivo.

Um segundo padrão de tratamento musical inovador na contemporaneidade empreendido pelos cantores e arranjadores adventistas é a interação com os estilos musicais supranacionais. Esse é um modo de produção que se apropria da estética musical pop e se destina ao consumo de bens simbólicos das faixas etárias jovens.

As histórias bíblicas parecem fazer menos sentido ou ter menor relevância para boa parte da juventude urbana contemporânea. Na análise de Fredric Jameson, essas narrativas passaram a ser entendidas somente como alegorias cujos temas (pecado, redenção) são recodificados de acordo com as situações particulares de cada indivíduo (1997, p. 387).

Não há dúvida de que as gerações se sucedem desenvolvendo sempre uma nova sensibilidade cultural e estética. É certo, também, que o século XXI se inicia com o aumento do número de jovens cristãos e, também, de questionamentos mais incisivos a respeito dos dogmas religiosos efetuados por jovens, sejam adeptos ou opositores do Cristianismo.

No contexto em que se justapõem nas camadas jovens da sociedade a crença no absoluto teológico e as incertezas teleológicas, alguns músicos adventistas buscam atualizar os modos de transmissão e fixação da memória coletiva religiosa. Essa

---

<sup>206</sup> Hino registrado sob o nº 80 no HASD (1996). Título original: “*Holy, Holy is what Angels Sing*”, de Johnson Oatman Jr. (1856-1922) e J. R. Sweeney (1837-1899).

operação de *aggiornamento* musical ocorre em meio a crise da tradição cristã na modernidade, que resulta da “crise de sua transmissão e do passado como referência para explicar o presente” (CAMURÇA, 2003, p. 253).

A renovação estética, que engloba as áreas da elaboração poética e da performance vocal, cênica e instrumental, não visam o questionamento doutrinário da Igreja Adventista, embora seus produtores enfrentem resistências de setores eclesiásticos mais conservadores. Assim como ocorre na produção musical que aciona a musicalidade popular nacional, e que também ativa o raio de tensões institucionais e leigas em relação ao veículo adequado para a transmissão da memória religiosa, as produções jovens reafirmam valores tradicionais e doutrinas.

Os trabalhos de Daniela Araújo, *Communion*, Trio Iglesias, Leonardo Gonçalves (CDs *Poemas e Canções* e *Viver e Cantar*), Riane Junqueira e dos irmãos André e Tiago Arrais mobilizam uma linguagem musical mais próxima do idioma rítmico-melódico contemporâneo, que exerce maior atratividade sobre as camadas jovens da sociedade. Entre os estilos, os preferenciais são aqueles que reproduzem arranjos e andamentos do *pop-rock* de sonoridade mais leve. Assim, não se ouvem sons de guitarra com efeitos de distorção, mas bastante *groove* de violões, como se observa nos discos do Trio Iglesias e dos irmãos Arrais. Há menor incidência de efeitos orquestrais e maior emprego, ainda que moderado, de sons eletrônicos e *samplers* ao lado de instrumentos acústicos, como em várias músicas de Daniela Araújo e Riane Junqueira.

As letras se valem de uma linguagem mais coloquial, embora sem uso de gírias ou expressões vocabulares do jargão juvenil. O coloquial na letra tem equivalência na vocalização tecnicamente bem executada e sem excessos virtuosísticos e, ainda, no tratamento *pop* que se distancia das sonoridades épicas de outros cantores e grupos adventistas.

Duas canções, “Fiel” e “Feliz”, que constam no CD da cantora Riane Junqueira representam esse novo padrão estético-musical. A primeira abre com um *groove* de violão como base rítmica e harmônica para a vocalização suave da letra. Em seguida, introduzem-se sons eletrônicos de fundo e frases melódicas de piano. A segunda canção também tem uma “levada” rítmico-harmônica de violão, vocalização amena, sons de teclado eletrônico e percussão leve. Na segunda seção da música, a cantora faz *scat singing* e a percussão se torna mais intensa. A letra enuncia os sentimentos cristãos de conversão e comunhão e reafirma a crença no segundo advento:

[...]  
Nesse vai e vem de histórias de tropeços e vitórias  
Em que escreves com Tua glória e o meu final feliz

*Refrão:*

Ah! eu mal posso esperar raiar o dia pra Te encontrar  
Te encontrar de um jeito diferente que é tão normal  
Simplesmente quando a gente entende o que é vital  
Ter um Deus  
Ser de Deus  
Ser feliz

Basta andar somente pela fé  
Crer no sobrenatural  
Basta ver além do que se é  
Ser completo, afinal  
Nesse vai e vem com pressa eu me escondo na promessa  
E confio que depressa eu verei o céu se abrir

Há outras canções desse mesmo CD que reiteram a sonoridade mais pop. Não significa, porém, que os arranjos orquestrais e as vocalizações grandiloquentes estejam ausentes desse trabalho.

A canção “Eu Não Preciso Mais Sonhar” é uma balada de andamento lento, cuja letra evoca um cenário de encontro do ser humano com Cristo, ressaltando o cumprimento das expectativas de conjunção imanente de um indivíduo (o eu-lírico) com o agente transcendente (“Eu não preciso mais sonhar / Posso abraçar o meu Jesus / Posso tocar em Suas mãos / Ver as feridas do amor [...]”) em alternância com descrições habituais do território e da vida celeste (“Belos jardins, lago de cristal / Lindas mansões, vida eternal / Flores que nunca murcharão / Não há mais sombra do mal / Um novo céu, um novo lar”). Essa canção é entoada com vocalizações fortes e em tessituras agudas, mas sem empostações vocais líricas.

A escrita para orquestra e piano comparece de forma mais predominante na canção “Espaço Vazio”. O produtor e compositor Lineu Soares realiza um arranjo em que piano e orquestra não servem apenas de fundo acompanhador homofônico. O arranjo atua em sincronia com o texto, mas não em sintonia tonal. Lê-se na seção inicial da letra da música:

Minha vida é feita de erros e acertos,  
De idas e vindas, de altos e baixos  
Minha vida é feita de passos e quedas,  
De retas e curvas, de luzes e trevas

Nessa seção, o naipe de cordas da orquestra descreve um arco melódico que não oferece sustentação harmônica tradicional para a voz da cantora. Em sincronia com o teor do texto, a melodia das cordas desloca-se de forma ascendente e descendente, numa figuração musical dos desacertos e desequilíbrios enunciados na letra. A segunda estrofe reitera os desacertos da vida do eu-lírico e, dessa vez, o piano perfaz as linhas melódicas anteriormente executadas pela orquestra. No refrão da música, o acompanhamento é homofônico, visto que o texto apresenta o eu-lírico em sua busca pela conjunção com o agente divino capaz de solucionar dificuldades no percurso espiritual.

Mas eu quero que Deus me preencha o espaço vazio  
Que Ele acerte os meus passos e me cure o cansaço  
Oh! Senhor permite que eu ande em Teus retos caminhos  
Me dando um abraço que eu encontre em Teus braços,  
A paz e o perdão

A terceira forma de abordagem musical contemporânea do adventismo diz respeito à renovação da tradição efetuada pelos especialistas na área da teologia da igreja. São pastores, evangelistas e teólogos com formação profissional em instituições educacionais adventistas, como os irmãos André e Tiago Arrais e Fernando Iglesias.<sup>207</sup> Os primeiros divulgam os conteúdos religiosos para faixa etária específica da juventude, e o segundo possui larga experiência como cantor e orador de programas evangelizadores institucionais e sua produção musical não visa grupos etários particulares.

Em entrevista, o pastor e cantor Fernando Iglesias disse que “demorava a compor” ou escrever letras para suas músicas porque “esperava um tema realmente interessante”.<sup>208</sup> Quando atuou como orador do programa *Está Escrito*, da TV Novo Tempo, ele se viu “no dever de estudar mais” os tópicos da confissão adventista, o que o levou a tematizar crenças fundamentais em formato mais pedagógico. Nesse período, em que sua função de tele-evangelista e orador itinerante aumentou seu contato com cristãos de outras denominações, Iglesias articulou algumas alterações na produção

---

<sup>207</sup> Na época da redação desta tese, Fernando Iglesias atuava como pastor de uma das maiores congregações adventistas do Brasil, a IASD Central de Curitiba, com mais de dois mil frequentadores nos cultos de sábado.

<sup>208</sup> Entrevista concedida ao autor desta tese durante o mês de junho de 2012.

tradicional do repertório do canto congregacional ao introduzir estilos contemporâneos de adoração.

São, portanto, duas as operações promovidas por Fernando Iglesias: a tematização doutrinária de forma mais didática e a articulação de novas atitudes de cunho litúrgico.

A canção “Falta Você” é exemplar do didatismo poético na transmissão dos dogmas. A princípio, Iglesias relutou em gravar essa música por considerar que seu texto possuía demasiada carga teológica. No entanto, segundo ele, como as congregações o acompanhavam cantando nas suas apresentações nos templos, e como alguns adeptos lhe contavam que “essa música era especial para eles”, veio a perceber que o êxito da comunicação da teologia está relacionado tanto com a forma musical empregada como também com a performance vocal e de arranjo utilizada em sua veiculação.

O texto da música apresenta-se com facilitação pedagógica por meio do recurso narrativo e de minúcias descritivas, arrolando, em pouco espaço, a ressurreição, a ascensão e o segundo advento de Cristo. A canção possui andamento lento e se vale do naipe de cordas da orquestra em vários momentos, principalmente nas seções de conclamação para a conversão (o chamado “apelo” à adesão e consagração pessoal).

O túmulo está vazio, Maria logo percebeu,  
Aquele que ali dormia, do sono eterno reviveu.  
Um anjo poderoso o seu nome chamou,  
Das cadeias da morte o libertou.  
E ao terceiro dia a promessa se cumpriu  
E logo depois ao céu subiu.

Uma viagem majestosa Ele começou,  
Foi passando pelos mundos que Ele mesmo criou  
Foi saudado como um Rei, aclamado como Herói  
Pois na guerra contra o mal saiu-se vencedor,  
Chega diante de Seu Pai e do coro angelical,  
Com a festa preparada Ele diz:  
“Eu não posso celebrar inda falta um pouco mais,  
muitos filhos tão queridos estão longe do lar  
E comigo na mesa necessitam estar”

Falta você se entregar  
[...]

As modificações articuladas por Fernando Iglesias na esfera do canto litúrgico congregacional estão evidenciadas na produção do DVD *Toque Minhas Mãos*, do Ministério de Louvor Está Escrito.

Gravado em 2005, essa produção visava atender às novas demandas sacromusicais dos leigos, como o cântico congregacional de feição contemporânea, baseada na estrutura musical dos grupos de louvor neopentecostais, e a rejeição dos aspectos de fixidez e solenidade tradicionalmente ligados aos hinos litúrgicos do adventismo. Tais demandas eram provenientes do aumento do consumo das produções dos mais recentes ministérios de louvor evangélicos, como o estrangeiro *Hillsong* e o nacional Ministério de Louvor Diante do Trono.

Setores das congregações adventistas contemporâneas, principalmente situados nas camadas mais jovens, buscavam a reprodução da facilidade melódica e simplicidade textual das canções de louvor (neo)pentecostais, evidenciando a repetição histórica dos processos de adoção dos “corinhos” evangélicos norte-americanos nas décadas de 1960 e 1970. Dentro desses setores, notava-se também a necessidade de expressividade gestual, como o levantar de mãos e o fechar de olhos durante a entoação dos novos cânticos.

Alguns elementos da produção do DVD *Toque Minhas Mãos* são reveladores da articulação e diálogo da prática musical adventista com as novas expressões litúrgicas evangélicas. Podem ser listados itens como: a reprodução do nome dos grupos de adoração contemporânea (Ministério de Louvor...), a ênfase na imanência do encontro entre o adorador e o agente sobrenatural (o título *Toque em minhas mãos*, a capa do produto que mostra várias mãos levantadas – como nos cultos pentecostais), a redução textual que visa facilitar o aprendizado, a repetição contínua do refrão (como no cântico “Deus de Israel”), o padrão de gravação “ao vivo” com a participação do público, a valorização do plano emocional das expressões faciais, a condução dos cânticos efetuada por um “ministro de louvor”.

Ao passo que os primeiros CDs solo de Fernando Iglesias destacavam temáticas enfatizadas pelo adventismo, como a crença na iminência do segundo advento, suas produções recentes apresentam uma guinada para a temática relacional, como o desenvolvimento de intimidade com Deus. A descrição dos novos temas opera por meio de uma linguagem idealizada e referências ao bucolismo, como se vê nas letras de parte das canções presentes nos CDs *Luz do Luar* e *Madrugada*.

Por sua vez, no CD *Introdução*, dos irmãos Arrais, a modificação estética das formas de exposição da teologia adventista visa a consagração dessa teologia por meio do tensionamento entre o dogma incondicional enunciado nas letras e o aspecto dinâmico das formas musicais.

A primeira canção, “Introdução”, explicita o programa teológico dos compositores ao fixar uma cronologia bíblica das ações divinas redentivas, o que inclui a sequência de Queda do homem, nascimento de Cristo e sua morte e ressurreição.

Como contraponto à estabilidade histórico-teológica, há muitas inquietações que traumatizam a fé e proporcionam o desencaixe da adesão religiosa inicial dos adeptos. Na canção “Esta Manhã”, os Arrais não negam essas questões: “E se só há verdade na ciência, na razão, no que se vê / E o mundo acaba se tornando o que se assiste na TV”. Mas em seguida declaram: “Mas eu creio em Ti, pela fé vou seguir / Esperando aqui a promessa se cumprir”.

Na compreensão cristã tradicional, a dúvida natural é submetida não à evidência empírica, mas à prova existencial e psicológica. Nas inflexões poéticas dos irmãos Arrais, enquanto o desejo de ver a evidência material de elementos metafísicos nunca está satisfeito, a aceitação interior da existência de Deus parece perfeitamente satisfatória e suficiente para motivar a adesão à mensagem cristã. Por isso, a canção “Manhã” expressa que “Não é fácil explicar, muito menos comprovar / Que o mesmo Cristo que morreu, ressuscitou e vivo está / Pois toda prova que possuo minha vida mostrará”.

Os dois irmãos compositores e teólogos demonstram um alinhamento com o pensamento apologético de Ravi Zacharias: “Deus pôs neste mundo o suficiente para tornar a fé Nele algo bem razoável. Mas, deixou de fora o suficiente a fim de que viver tão somente pela razão pura fosse impossível” (2011, p. 64).

Nesse sentido, a inovação das estruturas musicais, vista pelos setores conservadores como uma atitude do pensamento adventista de feição mais liberal, não está a serviço da desagregação da estrutura teológica autorizada. A ruptura ocasionada pela produção estética manifesta-se por meio de textos cuja forma poética inovadora de descrição dos conteúdos doutrinários corrobora, de fato, a exegese tradicional.

A consagração do capital religioso simbólico é efetuada por meio da refuncionalização das formas musicais do pop contemporâneo, que ganham nova “função” ao serem utilizadas para mobilizar a reflexão sobre os conteúdos da fé e para assegurar a permanência da memória religiosa. Os irmãos Arrais, então, organizam as



crenças fundamentais do protestantismo dominante, tal como está manifesto no texto da canção “Eu acredito”:

Eu acredito em um Deus e criador  
Eu acredito em um Cristo sofredor  
Acredito que Ele ama mais do que eu posso merecer  
Morreu para dar vida ao que crê

Eu acredito na completa redenção  
Eu acredito na divina intervenção  
Acredito que há mais pra ver do que eu posso enxergar  
Descanso na promessa ao esperar

Eu não me envergonho de um Deus  
Que me sustenta e me mantém  
Sabendo quem eu sou e quem eu falho em ser  
Declarado justo pelo Seu poder, escolho crer  
Senhor e Rei, escolho crer

Eu acredito na esperança do amanhã  
Eu acredito no poder da oração  
Acredito que Sua lei está dentro do meu coração  
Guiando meu caminho e visão

Nas sociedades “pós-tradicionais”, ocorre uma gradativa crise da manutenção das tradições e da memória coletiva. As instituições tradicionais têm sofrido uma “desregulamentação” identitária e uma grande dificuldade de transmissão regular dos valores religiosos de uma geração para outra” (TEIXEIRA, 2012, p. 28). A observação da produção musical dos novos compositores adventistas proporciona o entendimento de que as estruturas musicais inovadoras são empregadas com o intuito tradicional de evangelização das camadas jovens da sociedade e de mobilização do caráter normativo dos princípios religiosos.

Enquanto os especialistas do capital religioso simbólico, por meio de processos de legitimação e controle da música sacra, elaboram a teologia para a música, por sua vez, os compositores, por meio de diferentes graus de reprodução e autonomia em relação às diretrizes teológicas para a música, expressam a teologia na música.

Pastores, teólogos e músicos com cargos institucionais têm mobilizado argumentos filosóficos e dispositivos teológicos que visam preservar a tradição musical ou legitimar as inovações formais dentro de um processo de *consagração da música*. Em meio a conflitos e tensões gerados pelas transições culturais e sociais, os

compositores veiculam cânticos que confirmam os dogmas textualmente, mas nem sempre atendem a regulamentação institucional para a composição sacra. Essas gradações de reprodução do texto doutrinário e de autonomia na performance e na seleção do estilo musical representam, enfim, um processo de *consagração da teologia*.

## CAPÍTULO 5

### MÚSICA ENQUANTO TEOLOGIA

Desde sua fixação no Brasil, a Igreja Adventista tem concedido maior ênfase ao referencial simbólico de reverência e formalidade durante os cultos públicos, o que é uma característica proveniente da incorporação da solenidade litúrgica do culto protestante tradicional. No despontar do novo século, a IASD tem experimentado renovação em suas práticas musicais e novos atritos relacionados à produção litúrgica.

Nessa dinâmica das práticas litúrgicas do adventismo, identifica-se, pelo menos, três grupos distintos, mas nem sempre excludentes: os adeptos do tradicionalismo, cuja preferência sacro-musical está circunscrita à apreciação de músicas sem conotação secular-popular, como a hinódia euro-americana presente nos hinários e canções de grupos como Arautos do Rei; os que advogam a modernização das práticas musicais e introduzem gêneros nacionais e estilos pop contemporâneos em seu repertório particular, embora não reproduzam esses estilos na liturgia da igreja; e os que experimentam alternativas nas práticas litúrgicas, selecionando canções de louvor a partir do repertório *gospel* neopentecostal.

No entorno da música produzida por esses diferentes grupos, observa-se tanto o controle exercido pela tradição quanto as rupturas causadas pela inovação. Percebe-se, também, que a música assume o papel de orientadora de crenças e atitudes, equiparando-se a uma forma de teologia. A prática musical adventista, então, poderia revelar o pensamento teológico apreendido por esses grupos? E, ainda, a música pode ser uma forma de teologia, ou mais especificamente, a música adventista pode ser entendida enquanto teologia?

Nesse ponto, a Teomusicologia proporciona linhas de orientação para uma observação mais minuciosa do campo de produção de bens religiosos, em que a perspectiva da Sociologia da Religião é uma importante aliada das análises pontuadas pelo referencial da teologia propalada pelo Adventismo do Sétimo Dia. Nesta seção da tese, utilizo a abordagem prognóstica, terceira linha de análise da Teomusicologia, a qual avalia o papel da música enquanto orientadora de atitudes e ações de um grupo social (SPENCER, 1991, p. 4).

As mutações estruturais na música e na liturgia têm sido promulgadas por especialistas na produção musical institucional, os quais operam segundo a dinâmica de

triagem de elementos da prática musical neopentecostal, prática esta que tem se constituído a maior influência sobre a música litúrgica cristã contemporânea. Em minha hipótese, o processo de filtragem de caracteres musicais e teológicos presentes na música e na letra dos cânticos *gospel* é sustentado pelo *habitus* adventista de distinção teológica.

É possível que a santificação do sétimo dia da semana, a restrição na dieta alimentar e no uso de ornamentos pessoais, a excepcionalidade do papel de Ellen White na conformação do pensamento teológico, além de uma série de proposições que reverberam a santidade individual e a distinção institucional, sejam fatores interiorizados pelos adeptos e exteriorizados em sua produção musical. A esse processo de transposição do *habitus* para a estrutura musical vou denominar de *transfiguração*.

Assim, primeiramente, será preciso esclarecer a noção de *habitus* segundo Pierre Bourdieu (1974) a fim de aplicá-lo na análise da produção simbólica adventista. Em seguida, vou sintetizar a proposta de periodização da mentalidade teológica adventista de acordo com Bull e Lockhart (2007) e situá-la no contexto do adventismo no Brasil e na disposição histórica dos processos inovadores observados na produção musical – música para evangelismo no pós-guerra, modo de interação com a musicalidade popular nacional nos cânticos para a juventude nos anos 1970, a repercussão do campo litúrgico neopentecostal sobre o cântico adventista de adoração no começo do novo século.

Vou examinar também a transfiguração da concepção teológica do culto adventista nas músicas do CD *Viver e Cantar*, de Leonardo Gonçalves. Nesse álbum, o cantor/produtor estruturou uma sequência de canções cuja disposição reprocessa a organização teológica do culto tradicional adventista.

Desse modo, por meio do estudo seletivo da produção musical adventista será possível entender como a música nivela-se a uma forma de teologia, isto é, como a música adventista pode ser vista enquanto teologia ao mobilizar crenças e atitudes dos fiéis.

### **5.1 A noção de *habitus***

As mutações estruturais no campo litúrgico-musical adventista ocorrem em meio a conflitos e negociações motivados pela assimetria entre as proposições institucionais

para a música, a oferta de bens musicais elaborados pelos especialistas e a demanda espiritual e musical dos leigos.

Entretanto, a prática litúrgica tem sido realizada de forma bastante similar nas igrejas adventistas do país e a produção musical e, em que pese a maior variação estética desde os anos 2000, parece manter um regime de abstinência em relação a determinados gêneros musicais. Não foi possível identificar, entre os adventistas no Brasil, bandas de *heavy metal*, *rappers*, duplas sertanejas ou cantores de pagode, forró, samba ou *funk*.

De fato, alguns músicos vêm utilizando procedimentos de composição e arranjo que caracterizam a bossa nova (“Meu Louvor” – CD *Pensava em Você*, Ana Caram), bolero (“Eu Não Te Negarei”, CD *Juntos Pra Sempre*, Coral Unasp), baião (“Tudo em Louvor”, CD *Novo Tom Ao Vivo*, Novo Tom) e *funk* (“Mente e Coração”, CD *Princípio e Fim*, Leonardo Gonçalves).<sup>209</sup> A audição mais criteriosa, porém, perceberá que esses estilos estão filtrados pelo hábito da diferenciação simbólica e pela concepção estética de maior refinamento formal.

Os músicos produtores dos CDs mencionados acima são Jader Santos, Lineu Soares (o segundo e o terceiro CDs) e Leonardo Gonçalves, respectivamente. Todos eles possuem alta instrução musical formal e se mostram capazes de trafegar tanto por partituras orquestrais como por arranjos pop ou de estilos musicais regionais. É por razões como essas que a bossa nova de Ana Caram remete à simplicidade violonística e à letra poética de sua contraparte secular, que o ritmo do bolero é executado num sofisticado arranjo coral *a capella*, que o baião interpretado pelo Novo Tom possui linha melódica, complexidade harmônica e arranjo para grupo vocal raramente encontrável na versão secular desse gênero, e que o *funk* de Leonardo Gonçalves recupera a estética musical de canções de Ed Motta ou Jamiroquai, e não do *funk* do batidão carioca.

Se os procedimentos de performance vocal, harmonização e instrumentação podem ser qualificados segundo uma concepção estética erudita é porque refletem não apenas a instrução musical formal de seus autores/arranjadores, mas também as disposições religiosas tornadas disposições mentais. Há maior aproximação com as técnicas e a diversidade musical do meio cristão contemporâneo, porém, a diferenciação

---

<sup>209</sup> Antes de sua conversão, Ana Caram havia gravado álbuns discos que mesclavam jazz e bossa nova e era a cantora brasileira que mais vendera discos no Japão. Seu primeiro álbum *Rio After Dark* (1989) teve participações de Tom Jobim e Paquito d’Rivera.

simbólica que assinala a teologia adventista também é um fator interiorizado pelos músicos adventistas e exteriorizado em sua produção musical.

Minha hipótese é de que o processo de filtragem de caracteres musicais é fundamentado pelo *habitus* adventista que consolida disposições mentais como a noção de santidade judaico/wesleyana, geradora da mentalidade de exclusividade, e a autopercepção escatológica, catalisadora da mentalidade de excepcionalidade. Em suma, a santidade individual e a distinção institucional são esquemas de pensamento que norteiam boa parte da produção musical dos adventistas. A esse processo de transposição do *habitus* para a estrutura musical denomino de *transfiguração*.

O sociólogo Pierre Bourdieu (2005) explorou a antiga noção de *habitus* e a aplicou ao domínio das práticas e representações sociais e particulares.<sup>210</sup> As práticas são mediadas pelo *habitus*, concebido como “um sistema de disposições duráveis e transferíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona em cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações e possibilita o cumprimento de tarefas infinitamente diferenciadas graças à transferência analógica de esquemas” de pensamentos adquiridos em contextos anteriores (BOURDIEU, 2005, p. XLI).

O *habitus* é uma ideia que instaura a relação dialética entre indivíduo e sociedade ao compreender *a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade*. Wacquant explica que isso é retrato

[d]o modo como a sociedade torna-se depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam em suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações de seu meio social existente (2007, p.65-66).

Nessa perspectiva, os esquemas particulares do pensamento adventista são assimilados pelos adeptos e engendram novos esquemas que podem ser acionados em contextos individuais. É quando a estrutura social é tornada estrutura mental. Não é adequado, porém, conceder à ideia de *habitus* o poder de fixar um ponto geométrico e inalterável onde estaria fincada a raiz das explicações causais diretas. Wacquant esclarece que o *habitus*

---

<sup>210</sup> Alguns textos de Bourdieu sobre a noção de *habitus* e sobre a estrutura do campo religioso foram selecionados e organizados por Sergio Miceli, *A economia das trocas simbólicas* (São Paulo: Perspectiva, 2005). Neste capítulo, utilizei o volume correspondente à sexta edição.

(i) não é uma aptidão natural, mas social, que é, por esta mesma razão, variável através do tempo, do lugar e, sobretudo, das distribuições de poder; (ii) é transferível a vários domínios de prática, o que explica a coerência que se verifica, por exemplo, entre vários domínios de consumo – música, desporto, alimentação, mobília e, também, nas escolhas políticas e matrimoniais – no interior e entre indivíduos da mesma classe, e que fundamenta os distintos estilos de vida (2007, p. 66).<sup>211</sup>

O *habitus* não é “a réplica de uma única estrutura social”, visto que mobiliza “um conjunto dinâmico de disposições sobrepostas em camadas” que vão influenciar as práticas de um indivíduo (idem, p. 68). Nem é, tampouco, “um mecanismo autossuficiente para a geração da ação”: o *habitus* funciona em dinâmica com os mundos sociais particulares, ou “campos”, no interior dos quais evolui (idem, p. 69).

Wacquant resume que, para Bourdieu, a noção de *habitus* “é, em primeiro lugar e acima de tudo, um modo estenográfico de designar uma *postura de investigação*, ao apontar um caminho para escavar as categorias implícitas por meio das quais as pessoas montam continuamente seu mundo vivido” (id, *ibid*).

Há estudos que indicam que a utilização dos “esquemas cognitivos e motivacionais que compõem o *habitus* são acessíveis à observação metódica” (idem, p. 70). Lehmann (2002) empregou a noção de *habitus* na investigação dos contextos social e musical visando demonstrar como o desenvolvimento profissional de um grupo de músicos no sistema hierárquico de uma orquestra sinfônica estava relacionado a uma combinação das condutas musicais inculcadas pelo treino instrumental com as condutas de classe herdadas da família.

## 5.2 A transfiguração da concepção teológica em música

Na abordagem da relação entre arte e filosofia, Charles Morey considerou que a catedral gótica era o equivalente arquitetônico da síntese escolástica (1942, p. 265-266). Por sua vez, Gottfried Semper classificou a arte gótica como a tradução em pedra da filosofia escolástica (WORRINGER, 1992, p. 135). A simultânea florescência do desenvolvimento da escolástica e das catedrais góticas, mais precisamente entre 1130/40 e 1270, suscitou a ideia de que a estrutura do pensamento escolástico se

---

<sup>211</sup> Ver Pierre Bourdieu, *A Distinção: crítica social do julgamento* (São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: 2007), p. 162-211.

constituiu num hábito mental que influenciaria a evolução do estilo gótico (PANOFSKY, 1991, p. 14).<sup>212</sup>

Segundo o conceito de Panofsky, é possível observar a coerência interna de uma época por meio da apresentação de analogias entre diferentes fenômenos culturais. Em perspectiva similar, Dick Hebdige menciona que o conceito de homologia surgiu primeiramente para “descrever o ajustamento simbólico entre os valores e estilos de vida de um grupo, sua experiência subjetiva e as formas musicais usadas para expressar ou reforçar seus interesses focais” (1990, p. 46).<sup>213</sup>

Encontrar paralelismos entre arte e filosofia ou arte e teologia é uma tarefa arriscada. O pesquisador pode acabar criando falsas tensões ou articular conexões insustentáveis, incorrendo em grave infração epistemológica. No entanto, quando duas escolas, como a artística e a filosófica, coincidem no tempo e no espaço, a desconfiança é arrefecida e resta ao propositor do paralelismo saber relacionar os eventos cuidadosamente.

Essa coincidência ou paralelismo não significa que houve uma transladação integral e mecânica de argumentos filosóficos para a esfera da técnica arquitetônica, mas que teria ocorrido uma relação de causa e efeito que resultava da ação consciente dos arquitetos do gótico sob a influência da necessidade de organização estrutural sistematizada pela escolástica. Essa relação, para Panofsky, seria capaz de revelar as afinidades eletivas entre arte, filosofia e teologia.

Por outro lado, tanto a finalidade artística quanto a técnica de composição formal não podem ser separadas em compartimentos estanques. Ao contrário, o resultado artístico não é um acidente nem a intenção do artista está isenta de influências da cosmovisão do seu tempo.

Essa teoria certamente sugere uma discutível dependência da arte em relação ao preceito científico. Contudo, a tese de Panofsky foi capaz de perceber que, se o modo de pensar filosófico não dirige arbitrariamente o processo de invenção dos estilos, a cosmovisão filosófica e teológica orienta as soluções formais buscadas pelos artistas.

---

<sup>212</sup> Segundo Panofsky (1991, p. 15, 18), dois fatores foram essenciais na relação do pensamento escolástico com a arquitetura gótica: a escolástica era a principal escola de formação intelectual; os templos eram erigidos sob a supervisão de clérigos e conselheiros ligados à escolástica.

<sup>213</sup> Hebdige se referia ao texto de Paul Willis, *Profane Culture* (London: Routledge & Kegan Paul, 1978). Hebdige, influenciado pela noção de subcultura, encontrou resistência devido a evidências de certos paralelismos artificiais entre as formas musicais de um grupo social e os valores políticos e morais desse grupo. O conceito de Panofsky foi criticado pela utilização de métodos de seleção que buscavam o coetâneo em um número bastante limitado de fenômenos.



Ainda vigora o pensamento de que a música se desenvolve segundo suas próprias leis e de acordo com os humores e gênios dos compositores e músicos. No entanto, a correspondência entre a música e a sociedade que a pratica é mais estreita.

“O que ocorre, de fato, é que as estruturas sociais se cristalizam nas estruturas sociais; que de modos diversos e com variados graus de consciência crítica, o microcosmo musical replica o macrocosmo social” (BALLANTINE, 1984, p. 5).

Em texto mais antigo, Gill aponta para a coerência entre os valores e estilos de vida de um grupo religioso, sua experiência subjetiva e as formas musicais usadas para representar ou divulgar seus interesses primários:

Embora a igreja não tenha formulado nenhuma doutrina estética, uma certa relação da arte com a vida pode estar implícita nos seus ensinamentos e explícita nos seus efeitos. Ela [a igreja] não disse: a arte é tal coisa, a vida é tal coisa e tal é a relação entre elas. Ela define a natureza do homem e, até onde é possível, a natureza de Deus, bem como o relacionamento do homem com Deus. Nessas definições, a natureza da obra do artista e sua relação com a vida estão implícitas (1929, p.245).<sup>214</sup>

Uma observação generalizante pode concluir que a música *gospel* dos anos 2000 é o arquétipo da música evangélica produzida no Brasil. No entanto, sem descartar o impacto uniformizador da produção *gospel* na prática musical das igrejas cristãs brasileiras, uma audição mais criteriosa irá constatar a diversidade não só de gêneros musicais, posto que a indústria *gospel* também se apropria do ecletismo estilístico contemporâneo, mas também irá perceber os contrastes e assimetrias no grau de manutenção ou flexibilidade das tradições musicais.

O grau radical de variação na atualização de processos litúrgico-musicais tem uma explicação nos níveis de ajustamento simbólico entre as disposições cognitivas do grupo religioso e sua expressão musical, visto que no âmbito cristão a música também é um esquema teológico.

Ao examinar a diversidade de formas musicais e estilos de culto nas denominações cristãs, William T. Flynn entendeu que

tais diferenças na prática musical podem indicar diferenças subjacentes na ênfase teológica, visto que a música utilizada na adoração cristã reflete a interpretação de uma igreja sobre sua liturgia

---

<sup>214</sup> O estudo de Eric Gill aborda a Igreja Católica Romana como um modelo de campo religioso que opera sob uma crença em valores absolutos.

(da mesma forma, semelhanças podem indicar um acordo ecumênico ou convergência em assuntos teológicos) (1991, p. 182).

Alguns teólogos, como Jeremy Begbie, não ignoram que “a música sempre, em alguma extensão, incorpora a realidade social e cultural [...] não importa quão autônoma em relação à função pretendida” (2000, p. 271). A música religiosa, desse modo, absorve elementos da cultura em que está inserida e, seguramente, da teologia à qual seus compositores se subscrevem.

Se nos parece mais ou menos elementar o pensamento de que há influência da cosmovisão teológica geral de um grupo religioso sobre as formas musicais empregadas para expressar ou representar suas crenças distintivas é porque vários pesquisadores têm solidificado essa noção. Jon Michael Spencer considera que “artistas não necessitam ser conscientes de estarem expressando uma realidade particularmente teológica, pois são inevitavelmente parte de uma tradição religiosa” (p.1989, 158).

John Shepherd avalia que a estrutura musical comporta os processos de pensamento de um grupo social e que, se os estilos musicais são socialmente significativos, o pesquisador seria capaz de demonstrar a importância desse significado ao analisar a música nos termos da realidade social a que deu à luz e que é articulada por um estilo particular de música (1987, p. 57).

Se “em última análise, a prova do pudim teórico do *habitus* deve consistir em comê-lo empiricamente” (WACQUANT, p. 70), na seção a seguir vou verificar a afinidade entre música e teologia no escopo do Adventismo do Sétimo Dia, aonde desponta o *habitus* mental do princípio da mordomia que, em minha hipótese, também é um fator organizador da mentalidade sacro-musical dos produtores musicais adventistas.

### **5.3 Mordomia adventista: a economia da santidade simbólica e sua transfiguração em música**

Desde o século XVIII, o programa evangelizador do protestantismo nos Estados Unidos e a abertura ou a reforma de novos templos mobilizaram a busca de sustento financeiro dos projetos. Recorria-se a métodos como aluguel dos bancos da igreja, promoção de loterias e bazares de arrecadação de fundos.

Em meio à censura que esses métodos obtiveram por parte de alguns clérigos, houve um despertar do interesse pela mordomia cristã que culminou no movimento da mordomia na igreja norte-americana no final do século XIX, com destaque para a busca de financiamento para os programas de expansão em territórios estrangeiros.

Gestado no ambiente de amplificação do apocalipsismo e de entusiasmo missionário que mobilizava o cristianismo dominante no século XIX, a trajetória do adventismo correu em sincronia com as dinâmicas evolutivas do contexto protestante nos Estados Unidos e, não por coincidência, “a Igreja Adventista do Sétimo Dia desenvolveu uma forte consciência de mordomia” (BRADFORD, 2011, p. 737).<sup>215</sup>

A noção de mordomia desenvolvida pelo adventismo avaliza a ideia de que os indivíduos são administradores dos bens recebidos de Deus, o tempo, o templo (o corpo), o tesouro e o talento. Esse “conceito é intensificado pelo pronunciamento escatológico de Apocalipse 14:7” (idem, p.721).<sup>216</sup> É assim que o pensamento protestante sobre a mordomia é contextualizado de acordo com o princípio organizador do adventismo.

Segundo Bradford, o estudo da doutrina do sábado sob a perspectiva do conceito de mordomia mostra que o sábado tem a ver com o tempo e a conscientização do valor do tempo. O denominador “tesouro” no princípio da mordomia é disponibilizado aos adeptos no sentido de que “os dízimos e as ofertas nos lembram que somente Deus é proprietário no sentido absoluto”, tornando “o adorador parceiro de Deus em coisas concretas” (idem, p. 725-726).<sup>217</sup>

É possível inferir, então, que a ética protestante perpassou o princípio da mordomia desenvolvido pelos cristãos norte-americanos. Na visão de Max Weber (2005), subjazem à ética protestante dos séculos XVIII e XIX as ideias de que o crente deve adotar uma postura ascética em relação aos bens materiais e simbólicos associados ao “mundanismo” e de que ele deve trabalhar para a glória de Deus e na obra de Deus.

---

<sup>215</sup> Ver também Ángel M. Rodriguez. *Stewardship roots: toward a theology of stewardship, tithe, offerings* (Silver Spring: Stewardship Ministries, General Conference of Seventh-day Adventists, 1994).

<sup>216</sup> Apocalipse 14:7: “Temei a Deus e dai-lhe glória, pois é chegada a hora do Seu juízo. E adorai Aquele que fez o céu, a terra, o mar e a fonte das águas”. Trecho bíblico fundamental à exegese adventista, que agrega a Criação ao juízo escatológico. Ver capítulo 3 desta tese.

<sup>217</sup> “Tempo é dinheiro, e muitos estão desperdiçando o precioso tempo que poderia ser usado em trabalho útil, fazendo com suas mãos aquilo que é bom. O Senhor nunca dirá: ‘Bem está, servo bom e fiel’ (Mateus 25:21) ao homem que não utilizar ao máximo as forças físicas que Deus lhe emprestou como preciosos talentos para ganhar recursos com quais os necessitados podem ser supridos e se podem fazer ofertas a Deus” (Ellen White, *Conselhos Sobre Mordomia*, versão e-book, 2007, 205-6).

No contexto analisado por Weber, a teologia calvinista orientava as ações individuais e coletivas cujo efeito transfigurava-se nos comportamentos econômicos. “A conduta econômica é função de uma visão geral do mundo, e o interesse que tem cada um nesta ou naquela atividade se torna inseparável de um sistema de valores, ou de uma visão total da existência” (ARON, 2000, p. 483).

No adventismo, o código de restrições e abstinências processado pela concepção de santidade evangélica também leva a “a igreja, como corpo coletivo, [...] a estabelecer uma autêntica comunidade de mordomia numa sociedade cada vez mais secularizada” (BRADFORD, 2011, p. 731). Desse modo, a moderação dos gostos pessoais e a rejeição de práticas consideradas impuras ou imorais “ajudará a dar credibilidade ao testemunho da igreja” (id, ibid).

Por fim, os talentos e habilidades do adepto são ferramentas de serviço e a “apropriada mordomia desses dons envolve, inevitavelmente, o ministério e a missão de alcançar e atender às necessidades humanas em nome de Cristo” (idem, p. 733)

Vale lembrar que a raiz do termo “mordomo” utilizado no Novo Testamento é *oikonomos*, sendo que os encargos do mordomo, segundo a parábola bíblica relatada no livro de Lucas (16:2-4) é denominada de *oikonomia*.<sup>218</sup>

A economia da santidade simbólica, portanto, favorece a adoção de hábitos adequados para a conduta cristã (atitudes para a “glória de Deus”) e o compromisso com a mentalidade de sustento e colaboração com a missão religiosa (ações na “obra de Deus”).

Comparecem, ainda, o *habitus* da exclusividade e o *habitus* da excepcionalidade, características do modo de ser adventista. Ao passo que a concessão do tempo e dos bens para a missão religiosa é um corolário da mordomia protestante de modo geral, há minúcias que estão ajustadas à mentalidade adventista. Por exemplo, a atenção cedida à saúde do corpo retoma o conceito do corpo como o “templo do Espírito Santo” (ver I Coríntios 6:19): “a reforma da saúde e o ensino de saúde e da temperança são partes inseparáveis da mensagem adventista” (*Manual da Igreja*, 2005,175).<sup>219</sup>

O sábado é considerado um dia excepcional, em que determinadas atividades são abandonadas temporariamente. Assim, há abstinência de condutas no tempo, há

---

<sup>218</sup> “Em 1 Coríntios 9:17, Paulo fala de *oikonomia* como a responsabilidade de despenseiro que lhe foi confiada. Efésios 1:10 usa a palavra *oikonomia* para se referir ao plano de Deus de fazer ‘convergir’ em Cristo todas as coisas” (BRADFORD, 2011, p. 723).

<sup>219</sup> Ver Haller Schünemann, “Alimentação e Salvação: o papel dos interditos alimentares na Igreja Adventista do Sétimo Dia”. *Religião e Cultura*, Editora PUC-SP Educ, v. 4, n.7, p. 79-99, 2005.

renúncia de comportamentos, restrições alimentares e também promoção do bem-estar do “templo”, há abstinência pecuniária (dízimos e ofertas) e aplicação excepcional do “tesouro” pessoal e há dedicação exclusiva dos talentos.

Essa derivação psicológica da teologia da mordomia favorece um determinado tipo de prática musical. Pode haver, então, afinidade entre uma atitude religiosa e um comportamento litúrgico-musical. As restrições alimentares e ao uso de joias estariam em paralelo com a restrição de instrumentos (ainda hoje, a maioria das congregações adventistas não aprova o uso de bateria no templo) e formas musicais, enquanto a promoção da saúde e do bem-estar estaria ligada à promoção de uma música “boa” e “elevada” para a igreja. O culto realizado num dia excepcional e exclusivo solicitaria uma música litúrgica de exceção. Os “dons e talentos” musicais deveriam abster-se do contato com o secularismo a fim de cooperar com a consagração da teologia e da identidade peculiar denominacional.

Na visão de Bourdieu,

os discursos, os ritos e as doutrinas constituem não apenas modalidades simbólicas de transfiguração da realidade social, mas sobretudo ordenam, classificam, sistematizam e representam o mundo natural e social em bases objetivas e nem por isso menos arbitrarias” (2005, p. LX).

Nessa perspectiva, as estruturas religiosas transfiguram-se nos modos de classificação, seleção e representação musical da teologia. A estrutura de disposições teológicas relaciona-se dialeticamente com a conjuntura de percepções e ações sacro-musicais.

Ao se estudar a produção musical adventista no Brasil, verifica-se que o adventismo solidificou um estilo particular. Tal estilo não é um gênero musical distinto, mas um modo de produção que reverbera os esquemas cognitivos de valores e crenças religiosos particulares. Muito embora o Adventismo do Sétimo Dia tenha se desenvolvido historicamente de forma coetânea à agenda socioreligiosa do protestantismo dominante no Brasil, seu projeto de inserção e consolidação no ambiente de concorrência do monopólio da salvação executou uma refuncionalização de empreendimentos do protestantismo majoritário.

O Adventismo do Sétimo Dia, assim, orientado pela *habitus* da excepcionalidade e da exclusividade (disposições mentais que perpassam qualquer denominação cristã

que visa salvaguardar sua identidade doutrinária) não deixou de reformular programas evangélicos comuns no intuito de executá-los de acordo com sua percepção teológica.

Esse posicionamento se refletiu na restauração da crença no sábado do sétimo dia da semana (na época em que o protestantismo dominante defendia o sábado do primeiro dia), na crítica ao saber tecnológico como sinal do “fim dos tempos” aliada ao uso das mídias para divulgar a mensagem do “tempo do fim”, na defesa da excepcionalidade profética de Ellen White numa época de intenso profetismo no século XIX, na interiorização de conteúdos do protestantismo em geral (saúde, Criação, Santuário, Lei, Segunda Vinda) e sua exteriorização em discurso escatológico peculiar.

Na prática musical, essa conduta se expressou na ênfase escatológica de seus cânticos em uma época de desescatologização do evangelicalismo majoritário,<sup>220</sup> na incorporação moderada da matriz musical nacional, na triagem de elementos controversos da adoração neopentecostal.

O *habitus* mental adventista se verifica, na prática musical, no modo como a identidade religiosa torna-se depositada nos adeptos sob a forma de disposições mentais duráveis ou “capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam em suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações de seu meio social existente” (WACQUANT, 2007, p. 66).

A explicação da mordomia, enquanto economia da santidade simbólica no adventismo, e sua relação causal com o estilo distintivo da produção musical adventista não é uma proposta de causalidade exclusiva. Há que se ressaltar, também, que a prática musical é modelada pelo sistema de crenças que estrutura o *habitus* mental dos grupos adventistas.

Tal como os estudos de Max Weber lançaram luz sobre a repercussão dos valores e das crenças nas condutas humanas e demonstraram os modos como a causalidade das ideias religiosas são acionadas na história, a teomusicologia, em âmbito bem mais modesto, intenta esclarecer como o *habitus* da santidade simbólica adventista incide na produção musical dos adeptos.

---

<sup>220</sup> A desescatologização do evangelicalismo majoritário tem sido um processo não de anulação, mas de atenuação da ênfase do discurso escatológico. Embora o enfoque não seja mais tão distintivo quanto o dos adventistas, vale ressaltar o êxito de produções evangélicas como o livro *Este Mundo Tenebroso*, de Frank Peretti (São Paulo: Editora Vida, 2006) ou da série *Deixados para Trás* (publicados entre 1995-2007 pela Tyndale House, alguns livros da série foram adaptados para o cinema e também inspiraram o videogame *Left Behind: Eternal Forces*). Algumas das crenças enfatizadas nesta série, como a doutrina do “arrebamento secreto”, não são compartilhadas pelos adventistas.

#### 5.4 Quatro fases do Adventismo e sua repercussão na música

Antonio G. Mendonça elaborou uma proposta de periodização da trajetória do protestantismo no Brasil. O primeiro período, de 1824 a 1916, é estabelecido como o tempo de inserção do protestantismo no Brasil; de 1916 a 1952, período que marca o desenvolvimento de um projeto de cooperação interdenominacional ou pan-protestante, ao mesmo tempo em que as igrejas protestantes começavam a lidar com novos pensamentos teológicos; de 1952 a 1962, os primeiros impactos do crescimento pentecostal e as tentativas de politização do protestantismo; por fim, de 1962 a 1983, período de retomada do conservadorismo protestante, do fenômeno neopentecostal e do sectarismo das igrejas (2012, p. 76-95).

Em outra categoria de estudo, haveria mais espaço para se discutir a contextualização do Adventismo na citada proposta de periodização do protestantismo. Entretanto, é possível observar que, a despeito dos momentos de aproximação e afastamento que a Igreja Adventista teve e tem em relação ao protestantismo de missão implantado no Brasil, o Adventismo também experimentou o processo de inserção nas regiões rurais e urbanas e o uso das técnicas de evangelismo. Além disso, o conservadorismo político, o fundamentalismo teológico, o isolamento em relação ao Evangelho Social e o impacto pentecostal também foram sentidos dentro do Adventismo.

Por se tratar de trabalho com fundamentação teomusicológica, minha pesquisa não pode descartar nem as tipologias vislumbradas pela ótica sociológica nem as categorias estabelecidas pelo recorte teológico. Nessa perspectiva, em outro modelo de periodização, Bull e Lockhart sugerem uma divisão em quatro partes da história teológica adventista (2007, p. 104-109). Esse modelo proporciona um olhar sobre a cosmovisão teológica, suas ênfases distintas e seu impacto sobre a mentalidade adventista.

O primeiro período, então, é denominado pelos autores de *radicalismo adventista* e está situado no período que vai do movimento milerita até o falecimento de Ellen G. White (1915). Nessa primeira fase, os primeiros adventistas partilharam posições teológicas de vários grupos religiosos de seu tempo. É o momento, também,

em que o movimento adventista estabelece sua própria identidade distintiva, apoiada na observância do sábado e na sustentação da excepcionalidade profética de Ellen White.

O segundo período, situado na época de duas guerras mundiais (1914 a 1945), é marcado pela controvérsia entre o liberalismo e o fundamentalismo teológicos e pelo vazio político da ausência de Ellen White, “principal meio [adventista] de autorizar inovações” (BULL; LOCKHART, 2007, p. 105). Diversas igrejas protestantes arrefeceram a retórica milenarista e o sabbatarianismo e passaram a digladiar contra adversários como a Alta Crítica e o Evolucionismo. Nessa fase, denominada de *fundamentalismo adventista*, o adventismo buscou preservar sua teologia distintiva enfatizando o sábado do sétimo dia e a escatologia no tempo de guerras mundiais que se suspeitavam “apocalípticas”, ao mesmo tempo em que se posicionava no campo conservador do fundamentalismo protestante.

No terceiro período, chamado de *evangelicalismo adventista*, com início estabelecido após a II Guerra Mundial, foram mobilizados teólogos e historiadores da igreja com o intuito de adquirir visibilidade social e credibilidade teológica. Trata-se de uma fase em que o adventismo publicou literatura apologética, na defesa de seus posicionamentos doutrinários, ao mesmo tempo em que buscou estreitar relações com o evangelicalismo dos anos 1940-1950. Surgiram, então, debates acadêmicos a respeito da soteriologia (a doutrina da salvação), da natureza divina e humana de Cristo, do Santuário e do dom profético de Ellen White. Todavia, o adventismo não sofreu mudanças substanciais em sua cosmovisão teológica.

O quarto período, ocorrido a partir dos anos 1980, é assinalado pela reafirmação da autoridade teológica de Ellen White, que teria sido atenuada no período de busca de diálogo com o protestantismo histórico, pelo retorno da popularidade de especulações apocalípticas e pela defesa eclesiástica do corpo de doutrinas com vistas à manutenção da unidade da igreja. Apesar de Bull e Lockhart denominarem essa fase de *retomada do fundamentalismo*, os autores avaliam que esse estágio tem sido acompanhado de maior senso de liberdade, representado por “considerável relaxamento de tabus adventistas e um estilo de culto mais expressivo” (idem, p. 107).

Embora esse painel histórico tenha sido estruturado por Bull e Lockhart com o olhar dirigido ao adventismo nos Estados Unidos, é possível alinhar sua proposta de periodização com os eventos constituídos no Brasil, principalmente, ao se considerar a natureza institucional adventista, originalmente americana, que se consolidou em solo



brasileiro nas áreas da implementação educacional-teológica e do gerenciamento e controle de atividades evangelizadoras, litúrgicas e financeiras.

Sem participar do período formativo das doutrinas adventistas, o adventismo que chegou ao Brasil veio a se solidificar justamente no estágio do fundamentalismo do início do século XX, na época de seu afastamento de interpretações exegéticas liberais tidas como desviantes da ortodoxia tradicional.

Por outro lado, o adventismo também se beneficiou do ciclo de ações interdenominacionais deflagradas no Brasil na primeira metade do século XX. Conquanto essas ações não tenham consistido em relações ecumênicas, elas parecem ter sido capazes de relativizar o isolamento doutrinário adventista no meio evangélico. O modelo de conferências urbanas, a radiodifusão e a hinódia aproximavam os adventistas do evangelicalismo, ao passo que os distanciavam do meio protestante ao disporem dessas ferramentas para veicular sua ênfase escatológica.

As novas correntes teológicas que alcançaram o protestantismo no Brasil, como o Evangelho Social e a Teologia da Libertação, foram combatidas e bloqueadas pela maioria conservadora evangélica. Esses movimentos não fecundaram no adventismo brasileiro, visto que os temas no centro dos debates na esfera adventista estavam circunscritos a conflitos de ordem laboral – nos anos 1930-1940, os adventistas brasileiros visaram maior autonomia administrativa em relação à dependência de recursos humanos vindos da América do Norte; de ordem intelectualista, por meio da busca de evidências científicas favoráveis ao modelo criacionista em oposição ao evolucionismo; de ordem sociopolítica, visto que “os adventistas rejeitavam a utopia temporal prometida pelo socialismo e [viam] a suposição básica do evangelho social como oposta às descrições bíblicas do destino humano” (SCHWARZ; GREENLEAF, p. 421).

Apesar de certa tendência do adventismo norte-americano a revisar periodicamente sua política administrativa eclesiástica e a problematizar sua integração a Ocidente laico e secularizado, a mentalidade teleológica e missiológica prevaleceu na conjuntura dos debates internos:

Embora cressem na atividade humanitária como expressão do cristianismo, [os adventistas] não pensavam que era possível construir uma ordem social politicamente justa e equitativa antes da vinda de Cristo; portanto, em vez de tentar refazer a sociedade, deviam se concentrar no preparo do mundo para o regresso de Jesus (SCHWARZ; GREENLEAF, 2009, p. 421).

Nesse sentido, os adventistas demonstravam menos preocupação com dissidências internas do que com a conservação de adeptos e o pragmatismo de métodos úteis à sua missão evangelizadora. Em suas análises, diagnosticavam que as causas do crescimento da apostasia entre os adeptos eram as atrações seculares da sociedade, o sensacionalismo de alguns evangelistas e pastores, os batismos efetuados sem uma adequada preparação do recém converso, a crescente institucionalização da igreja e o envelhecimento etário da congregação (idem, p. 341).

A elaboração de programas sociais e de repertório musical para a juventude se revelaram como mecanismos capazes de acionar a participação das faixas jovens da igreja. Assim, se o evangelismo adventista, até a década de 1950, fora ativado por especialistas (colportores, ministros e músicos), por meio de venda e distribuição de literatura e de conferências e radiodifusão de objetivo evangelístico, no final daquela década surgia uma ênfase no evangelismo jovem. Enquanto, nos anos 1960-1970, parte da juventude cristã (católicos e protestantes) era mobilizada pela conscientização ideológica na resistência contra a repressão política e cultural empreendida pelo governo militar brasileiro, outra parte dessa faixa etária cristã (incluindo os adventistas) não se inclinava à “revolução social e política”, estando concentrada no “preparo do mundo” para o advento.

A retomada do conservadorismo protestante no projeto teológico das igrejas e na agenda política norte-americana nos anos 1980 está ligada à reconsagração da ortodoxia doutrinária que permeou o evangelicalismo brasileiro. Como demonstrado, o adventismo esteve integrado à manutenção institucional dos bens simbólicos tradicionais que configuram sua interpretação teológica.

Como resposta ao índice de apostasia em torno de 45% da entrada anual de novos membros nos anos 1970 (SCWHARZ, GREENLEAF, p. 542), os leigos foram convocados à militância religiosa motivados por campanhas institucionais, que visavam a participação maciça de fiéis no trabalho evangelizador. Nos anos 1980 e 1990, o adventismo experimentou uma grande expansão no número de adeptos em regiões da América Latina, África e Ásia, o que pode ser creditado à emergência de lideranças étnicas e nacionais, à adaptação dos modelos proselitistas a diferentes culturas (idem, p. 539), mas também ao fortalecimento do evangelismo leigo.

## 5.5 Os corinhos adventistas dos anos 1970

Nos hinários jovens dos anos 1950 e 1960, entre a maioria de composições estrangeiras vertidas para o português, registravam-se alguns cânticos de compositores adventistas brasileiros, como Jonas Monteiro de Souza, Raimundo Martins e Alexandre Reichert Filho. Somente nos anos 1970 é que as canções sacras de autores nacionais viriam a ser predominantes. Duas coletâneas oficiais, *Vamos Cantar* (1973) e *Vamos Cantar, vol. 2* (1979), destacaram compositores brasileiros e apresentaram duas inovações significativas: a presença de muitos cânticos constituídos de apenas uma estrofe (às vezes, de uma estrofe e um refrão curtos), conhecidos no meio evangélico como “corinhos”; e, uma faceta melódica e harmônica com maior aproximação em relação à música popular nacional.

Os “corinhos” se tornaram muito populares nas igrejas evangélicas a partir da década de 1950. A princípio utilizados por organizações paraeclesiais, que desenvolviam programas específicos para a juventude, os corinhos possuem algumas características: apresentam letras curtas para facilitar o aprendizado e o envolvimento; “falam de salvação individual, piedade pessoal e esperança para o porvir, não dando importância a questões contextuais” (LIMA, 1991, p. 55); e sua melodia está mais relacionada com ritmos e melodias populares de seu tempo.

Éber Lima avalia que o êxito musical dos corinhos mobilizou novas tensões no campo simbólico do sagrado, gerando polarizações entre tradicionalistas e “mudancistas”, eruditos e populares, jovens e adultos (idem, p. 53). Nesse cenário, as coletâneas protestantes produzidas nos anos 1970 passaram a incluir autores brasileiros de corinhos, enquanto grupos musicais, como Vencedores por Cristo e Jovens da Verdade, gravaram discos em que os corinhos ganharam uma identidade melódica de caráter nacional.<sup>221</sup>

Ao se analisar o primeiro volume da coletânea adventista *Vamos Cantar* (1973), observa-se o predomínio de autores brasileiros, com maior participação do músico

---

<sup>221</sup> Em 1972, foi lançada a coletânea *Cânticos Palavra de Vida*, com oito corinhos de autores brasileiros dentre os 72 cânticos do total. Em 1975, o grupo Vencedores por Cristo lançou o LP *Louvor I* e, em 1979, lançou *De Vento em Popa*, que continha corinhos em ritmo de samba e bossa nova.

Williams Costa Junior.<sup>222</sup> Esse compositor, ao lado de compositores como José Geraldo Lima, introduziria uma musicalidade mais próxima do estilo melódico-harmônico de canções associadas ao estilo MPB, de compositores como Ivan Lins e Chico Buarque. Essa característica, vale ressaltar, não significava a adoção de gêneros como o baião, o forró, o sertanejo ou o samba, visto que as discussões sobre incorporação ou apropriação da cultura musical popular eram rarefeitas no meio musical adventista.

As duas coletâneas *Vamos Cantar* também apresentavam marchas e melodias de autores nacionais que denotavam similaridade com os corinhos de origem norte-americana. Pode-se verificar, contudo, que algumas melodias de Williams Costa Jr. possuem conteúdo lírico-melódico distinto do padrão do corinho estrangeiro. Isso pode ser observado em quatro cânticos de Costa Junior: “Agora”, “Pedras”, “Pulsção” e “Testemunho”.<sup>223</sup>

O cântico “Agora” foi o hino oficial do IV Congresso MV (Missionários Voluntários) realizado pelos jovens adventistas em 1973. Nesses eventos, os cânticos temáticos oficiais possuem, geralmente, tonalidade maior, andamento acelerado e uma quase inevitável marcação rítmica marcial. A inovação de Costa Junior está em empregar tonalidade menor (Mi menor), regime rítmico lento e cadências do ciclo harmônico das quintas (assinaladas na segunda parte da partitura na página seguinte):

Va - mos ir - mãos, não po - de - mos fi - car as - sim.  
 Cris - to não vei - o a - in - da es - ta - mos a - qui! A -

<sup>222</sup> Compositor, pianista e produtor, Costa Junior formou uma geração de músicos e compositores que deram prosseguimento ao seu papel fundamental na renovação musical da IASD no Brasil. Durante a redação desta tese, ele dirigia o departamento de comunicação da Associação Geral.

<sup>223</sup> Cânticos presentes em *Vamos Cantar* (1973), respectivamente, números 8, 74, 78 e 90.

go.ra é ho.ra pa.ra cei . far! — O tem.po que passou, é

tempo que aca.bou. — A . go.ra é o tempo pa.ra cei . far!

Esse cântico resume a trajetória do adventismo do desapontamento de 1844 à retomada da expectativa pelo advento.<sup>224</sup>

Vamos irmãos, não podemos mais ficar aqui  
 Cristo não veio e ainda estamos aqui  
 Agora vamos nós falar de um Salvador  
 O mundo inteiro quer amor  
 [...]

“Pedras” é um cântico em tonalidade menor e nem poderia ser classificado como corinho devido à sua duração (três estrofes e um refrão) e ao adensamento teológico de sua letra. Sua melodia também não é facilmente memorizável.

Os cânticos “Pulsação” e “Testemunho” indicam um estilo melódico-harmônico mais associado às cadências harmônicas de canções populares brasileiras do que às harmonizações dos tradicionais corinhos norte-americanos.

Comparem-se as cadências harmônicas dos cânticos de origem norte-americana com as harmonizações dos corinhos nacionais adventistas.

<sup>224</sup> Cf. Partituras dos cânticos relacionados na seção “Anexo B – 12 a 15”.

Refrão de “Aleluia”

Chorus of "Aleluia" musical score. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords. Above the treble staff, red chord symbols are placed: I, V7, I, I, V, I. The lyrics are: "Can-tai a Deus! Can-tai a Deus, A-le-lu-ia! Can-tai a Deus,". The second system also has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords. Above the treble staff, red chord symbols are placed: I, IV. The lyrics are: "A-le-lu-ia! Can-tai a Deus, A-le-lu-ia! Can-tai a Deus!".

Refrão de “Caminhando” (Robert C. Savage)

Chorus of "Caminhando" musical score. The score is in 3/4 time and D major. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords. Above the treble staff, red chord symbols are placed: I, IV, V7, I. The lyrics are: "Ca-mi-nhando, Ca-mi-nhan-do pa-ra a-que-le lar, on-de es-tá Je-sus.". The second system also has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords. Above the treble staff, red chord symbols are placed: I, IV, V7, I. The lyrics are: "Ca-mi-nhando, Ca-mi-nhan-do, pe-la mão di-vi-na de Je-sus.". The piece ends with a double bar line.

O recorte da partitura desses dois corinhos revelam cadências mais simples, com deslocamentos do acorde de I grau da escala (Lá bemol no primeiro excerto e Dó Maior no segundo) para o acorde de V grau – de tônica para a dominante – ou para o acorde de IV grau com passagem para o V grau – de tônica para subdominante e, deste, para dominante.

Outros corinhos estrangeiros, como “Seguindo a Jesus” e “Supremo Anelo (Além do Céu Azul)”, perfazem essas cadências. “Se o Sol Não Brilhar” apresenta sequências harmônicas simples e com pouca variação, como o deslocamento do acorde de I grau maior para o acorde de II grau maior.

“Se o Sol Não Brilhar”:

The image shows a musical score for the hymn "Se o Sol Não Brilhar". It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The lyrics under the first system are "sim se-gu-ro es - tou. Nashoras di - fi-ceis, sim can-". The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The lyrics under the second system are "tando eu vou Sem-pre a - le - gre, a - le - gre, Pois não me". The piano accompaniment features a simple harmonic structure with chords in the right hand and a bass line in the left hand. There are some annotations in red, including "V7" and Roman numerals "I" and "II" above the piano part.

Ressalte-se que, na coletânea *Vamos Cantar vol. 1*, há alguns corinhos brasileiros que também são de fácil harmonização, mas selecionei estes para demonstrar a distinção estrutural (melodia-harmonia-ritmo) que os corinhos adventistas passaram a ter em relação aos cânticos norte-americanos.

Veja-se, agora, a harmonização de “Conversar com Jesus”, de Alexandre Reichert Filho, pianista do quarteto Arautos do Rei durante a década de 1970. Em 20 compassos, este corinho desprovido de refrão exibe maior desenvolvimento melódico-harmônico do que os cânticos estrangeiros mencionados até aqui. Há vários procedimentos harmônicos (acordes com o baixo invertido, acorde diminuto, dominantes de acordes de II grau e de V grau) que sustentam a breve melodia.

Os outros corinhos a seguir, como “Pulsação” e “Testemunho”, servirão também para demonstrar o maior índice de variação harmônica dos corinhos de compositores adventistas brasileiros em relação aos autores estrangeiros.

“Conversar com Jesus”

inversões de acorde

Conver . sar com Jesus Cristo, A tra . vés da O . ra . ção.

Detailed description: This system contains the first line of music. The treble staff has a melody in 4/4 time, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The lyrics are 'Conver . sar com Jesus Cristo, A tra . vés da O . ra . ção.' The annotation 'inversões de acorde' is placed above the treble staff.

acorde  
diminuto

Dei . xaa al . ma e . xul . tan . te, E traz paz ao co . ra . ção.

Detailed description: This system contains the second line of music. The treble staff has a melody, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The lyrics are 'Dei . xaa al . ma e . xul . tan . te, E traz paz ao co . ra . ção.' The annotation 'acorde diminuto' is placed above the treble staff.

6º grau  
Maior

dominante de  
II grau

Se vo . cê também qui . ser Desta ben . ção des fru . tar:

Detailed description: This system contains the third line of music. The treble staff has a melody, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The lyrics are 'Se vo . cê também qui . ser Desta ben . ção des fru . tar:'. The annotations '6º grau Maior' and 'dominante de II grau' are placed above the treble staff.

inversão de  
acorde  
de III Maior

IV grau  
menor

On . de que que es . ti . ver: Nunca es . que . ça de o . rar!

Detailed description: This system contains the fourth line of music. The treble staff has a melody, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The lyrics are 'On . de que que es . ti . ver: Nunca es . que . ça de o . rar!'. The annotations 'inversão de acorde de III Maior' and 'IV grau menor' are placed above the treble staff.



“Pulsção”:

1. No som que se mo-ve no ar; na cor que o -  
 2. Na i - da - e - vin - da do mar, na bri - sa fa -  
 3. No sol ful - gu - ran - te a bri - lhar; nas nu - vens que

lhar repro - duz; nos pa - ções in - fi - ni - to que vi - ve a cantar; na  
 gueira a vol - tar, na luz das es - tre - las, no meu co - ra - ção, e -  
 andam no céu; no ven - to que faz cor - ren - te - za no ar; no

ro - ta vi - sí - vel da luz,  
 xis - te um ba - ter: pul - sa - ção. Há pul - sa - ção no e - xis -  
 vô do ca - ná - rio ao léu.

Coro

“Pulsção” possui uma letra que busca o refinamento poético ao tratar dos aspectos da existência do homem e da natureza e deve ser cantado num ritmo mais lento. “Testemunho” é de regime rítmico mais acelerado e apresenta versos soteriológicos (*no meu viver eu vou dizer que Cristo morreu pro mim na cruz pra me salvar*) e também escatológicos (*no meu viver eu vou dizer que Cristo me prometeu que em breve vai voltar*). Ao mesmo tempo, o compositor sugere uma interpretação mais coloquial, visto que o refrão se inicia com o verso *a cantar lá-ra-lá-lá-lá-lá-lá...*

*bem leve*  
*p*  
 vai vol - tar. A cantar: lá - ra - lá - lá - lá - lá - lá,  
*p*

Na definição de Otto Maduro, “[...] religião é uma realidade situada em um contexto humano específico: um espaço geográfico, um momento histórico e um meio ambiente social concretos e determinados” (1983, p. 70). Desse modo, os ritos presentes no culto, as expressões artísticas e as práticas musicais da religião derivam desse contexto sociocultural estabelecido num dado tempo e espaço.

A música não é uma prática que ocorre no vácuo. Os parâmetros do som, como melodia, altura, intensidade, harmonia, timbre, ritmo, que estão disponíveis universalmente, são empregados em estruturas musicais criadas e praticadas de acordo com uma grande variação de local para local e de um período histórico para outro. Portanto, “quaisquer que sejam os elementos formais, ‘o produto final’ – a própria música – ganha sua forma particular do contexto social e cultural em que surge” (SALIERS, 2000, p. 15).

As mudanças textuais e musicais introduzidas no repertório adventista dos anos 1970 não foram ocasionadas somente pela busca de renovação musical por parte dos compositores. De fato, desde o final dos anos 1960, havia um movimento na esfera musical protestante que passara a incorporar procedimentos composicionais típicos da música popular nacional. No adventismo, a incorporação da cultura musical popular brasileira ocorreu de forma bastante moderada, visto que não houve adoção de gêneros da matriz musical nacional (os cânticos dos volumes *Vamos Cantar* não se apresentam com a síncope do samba, por exemplo), nem houve, também, congressos ou simpósios de discussão sobre elementos musicais populares na prática cúlta.

O fator propulsor das inovações lírico-musicais foi a estratégia de cooptação dos setores mais jovens da Igreja Adventista para a participação missiológica e a consagração pessoal. A nomenclatura daqueles cultos jovens (nos anos 1970, chamados de Liga MV – Missionários Voluntários) denota o apelo missiológico à juventude. Assim, as canções elaboradas pelos produtores musicais adventistas repercutiam a tentativa de formular um modelo litúrgico-musical capaz de transladar a facilidade poético-musical dos corinhos estrangeiros – a tradição recente – e a sofisticação do padrão melódico-harmônico da MPB – a renovação modernizante.

Os grupos cristãos que adotavam os estilos musicais populares eram minoritários na representatividade protestante, e ainda foram marginalizados pelos detentores do monopólio da produção litúrgica, os quais viam a incorporação de música popular nacional como um claro fator desestabilizador da liturgia tradicional.

Por sua vez, talvez devido à apropriação bastante moderada de elementos característicos da musicalidade nacional, a produção dos compositores adventistas foi institucionalizada e indicada para a juventude adventista. Como se lê no prefácio do segundo volume de *Vamos Cantar*:

O Departamento de Jovens da Divisão Sul-Americana deseja que o uso deste hinário seja para a glória de Deus, e é recomendado para as atividades que os jovens realizarão em sua reunião semanal [nos templos], em seus acampamentos, retiros espirituais e outras (1979, p. 3)

Desde as décadas de 1940-1950, as estratégias evangelizadoras foram sendo modificadas devido à necessidade paradoxal de assemelhar-se a uma conferência secular e ao mesmo tempo distinguir as doutrinas peculiares adventistas, ao surgimento de novos meios de comunicação e, também, à demanda espiritual e musical de faixas etárias específicas (como jovens e crianças).

Dado o novo contexto sociorreligioso em que surgiram, os dois volumes *Vamos Cantar* consolidaram a gradual reorientação da produção musical adventista a partir dos anos 1950, de um repertório baseado na hinódia protestante anglo-americana utilizado no louvor comunal para um repertório autóctone dirigido à evangelização da juventude.

A atualização musical dos cânticos das coletâneas *Vamos Cantar* não se traduziu em incorporação de gêneros populares como o frevo, o baião, a marcha-rancho ou o samba, mas na adoção de recursos melódicos e harmônicos (e não rítmicos) da MPB. Mesmo assim, tratou-se de um momento que repercutiu gostos e tradições adquiridas, visto que a hinódia tradicional parecia sob alguma contestação.

Os hinos tradicionais continuaram sendo utilizados durante os cultos sabáticos. Contudo, as reuniões jovens e a valorização de apresentações musicais (solos e quartetos) em templos ou espaços não consagrados (campo, auditórios, estúdios de rádio) ajudaram no processo de atribuição do *status* litúrgico-musical da tradição hinológica aos novos cânticos, o que não ocorreu sem tensões e rupturas.

É possível dizer que tais conflitos e ranhuras surgem devido ao fato de que as atividades sacro-musicais estão inseridas em um dado contexto social e cultural, o qual terá repercussão na arte musical praticada nos cultos (STEFANI, 2006; SALIERS, 2000), à falha em compreender as diferenças entre liturgia e adoração (SHEDD, 2007; CANALE, 2009), ou à oposição entre sagrado e secular, que levaria à incorporação de uma cosmovisão não cristã pela prática musical cristã (SCHAEFFER, 2010, p. 58).

No entanto, se a instituição adventista visava atender uma demanda musical de uma faixa etária específica, a renovação musical pode ter ocorrido pelo entendimento de que um novo contexto sociorreligioso, de novas estratégias evangelizadoras, requeria outros procedimentos musicais. Posto de maneira simples, essa nova produção que emergia estaria providenciando melodias e letras mais próximas ao gosto musical peculiar da juventude.

Entretanto, se no contexto cultural da música popular dos anos 1960-70 circulavam sucessos da Jovem Guarda e compositores que valorizavam a matriz musical nacional e, ainda, se no cenário protestante incorporavam-se estilos ligados à MPB, por que a produção musical adventista não trasladou nem um estilo nem outro para seus cultos e reuniões?

Há autores, como Bert Beach (2002) e Fernando Canale (2009), que advogam que a teologia adventista para a cultura não admite nenhum processo revelatório divinamente inspirado que não seja a “Revelação” bíblica ou profética. Beach afirma que o culto adventista deve ser “transcultural”, um argumento que parece propor uma impossibilidade cultural, e talvez cognitiva, pois os indivíduos dialogam com a sua cultura. O pensamento de Beach e Canale é colocado em termos de transcendência da cultura local, o que deixa entrever que essa proposta está perpassada pela mentalidade adventista de exclusividade e excepcionalidade que está no cerne do *habitus* da mordomia.

Bert Beach modula o *habitus* adventista em suas proposições para o culto. Segundo o autor, o culto deveria ser: transcultural, pois, “se bem que a mensagem cristã seja pregada dentro de um cenário cultural, ela precisa suplantá-lo e transcender as limitações da cultura” (2002, p. 24); contextual, visto que a forma do culto vai incorporar componentes da cultura local, mas “o culto não deveria adaptar-se à cultura, mas adotar seus elementos úteis para auxiliar a comunicação do evangelho” (id, *ibid*); contracultural, pois “embora o culto não seja necessariamente anticultural”, há aspectos da cultura que são contrários às normas e missão cristãs, e, portanto, devem ser rejeitados” (idem, p. 25); intercultural: “é contraproducente referir-se à igreja como ‘americana’, ‘suburbana’, ‘latina’ ou qualquer outro adjetivo limitante (id, *ibid*); e multicultural, pois “a igreja não precisa ser identificada com uma dada cultura, linguagem ou estrato econômico da sociedade. A igreja precisa ser multicultural e prover um culto que sirva a culturas variadas” (id, *ibid*).

Por outro lado, Pierre Bourdieu avalia que os diferentes gostos musicais não remetem unicamente a “preferências últimas e inefáveis, mas a diferenças no modo de aquisição da cultura musical” (1990, p. 178). Localizando essas preferências e distinções no contexto da música para os cultos adventistas, observa-se que a construção de um edifício, onde se estabelece uma filosofia estilística e cultural do culto, pode ruir sob o peso dos contrastes de noção estética de leigos e especialistas religiosos.

Na visão de Canale, as preferências culturais e gostos pessoais não são princípios confiáveis de fundamentação das formas da liturgia. Segundo o autor, os adventistas não deveriam introduzir na liturgia congregacional nada de ordinário ou comum, “a menos que primeiramente nós o purifiquemos por meio de cuidadosa aplicação dos princípios bíblicos de adoração e formação da liturgia” (2010, p. 110).

Nesse sentido, no contexto da música para os cultos adventistas, as tensões relacionadas à prática musical sacra espelham não somente a interiorização/exteriorização da economia da santidade simbólica (o princípio da mordomia), mas também revelam as estratégias e negociações na gestão dos bens musicais e as diferenças no modo de aquisição da cultura musical sacra.

Se, em relação à cultura musical popular, os cânticos adventistas para a juventude apresentavam uma faceta de menor grau de contextualização e maior reflexo do pensamento transcultural (e também contracultural) sobre o culto, significa que os processos de classificação e seleção musical e os juízos sobre a cultura local e estrangeira estão regidos pelas disposições mentais adquiridas na dinâmica do *habitus* teológico e/ou do pensamento sociológico.

## **5.6 O louvor neopentecostal e o cântico de adoração adventista**

No Brasil, o impacto neopentecostal se fez sentir no adventismo na primeira década do século XXI. Na esfera litúrgica, esse efeito não se fez notar por meio do aumento da produção de repertório musical para a juventude, o que já ocorria desde os anos 1970. No novo século, à produção de cânticos jovens acrescentou-se a chegada de cantores e a estruturação de grupos de louvor que atuam nos moldes dos chamados ministérios de Louvor & Adoração desenvolvidos pelos novos pentecostais. A aproximação dos adventistas contemporâneos com as formas do louvor *gospel* está relacionada ao sucesso de grupos musicais como o Ministério de Louvor Diante de

Trono na mídia *gospel* e à veiculação desse modelo sacro-musical no sistema de radiodifusão adventista.<sup>225</sup>

A interação das igrejas protestantes tradicionais com as formas de louvor neopentecostal inclui processos de tensões e resistências que também existem no adventismo contemporâneo. Assim, gradualmente, adotou-se o estilo de música e performance dos ministérios de louvor, porém, efetuando-se um processo de controle e triagem dos elementos mais controversos do modelo original.

Uma das faces mais reconhecíveis do movimento neopentecostal é sua ênfase no louvor coletivo. Magali Cunha (2007) observa que a prática do louvor de extensa duração e pronunciada ênfase litúrgica tem substituído a pregação e estudo da Palavra como ponto central na teologia pentecostal. Desse modo, o sucesso dos ministérios de Adoração & Louvor, estrangeiros ou nacionais, é um dos fatores que tem contribuído para a alteração de posturas litúrgicas protestantes tradicionais.

A música *gospel* ligada ao neopentecostalismo que se estabeleceu no Brasil, a partir dos anos 1980, consolidou-se como uma produção musical dirigida por organizações paraeclesiais que buscavam atrair a juventude cristã e não cristã com um formato contextualizado de evangelização. Esses cânticos abordavam as incertezas e os conflitos da juventude relacionados à família, igreja, valores morais ou vícios. Destaque-se a realização do evento anual denominado *Som do Céu*, que congregava, durante um final de semana na cidade de Belo Horizonte, cantores e bandas que se apresentavam com diferentes gêneros musicais, do rock a MPB.

Na mesma época, surgiam grupos orientados por novos pentecostais que, além de reforçarem o projeto de evangelização da juventude não convertida ao cristianismo, eram produtores de cânticos de louvor. Em suas reuniões, havia manifestações de glossolalia e relatos individuais de curas físicas e experiências espirituais transformadoras. Não se reproduzia ali a atmosfera de solenidade cúltrica observada nos

---

<sup>225</sup> No meio adventista (e em boa parte do meio evangélico), não se usa a expressão “cântico” como referência às músicas cristãs contemporâneas. A estas, chama-se de “músicas” ou “canções”, ou, mais recentemente, de “louvor”. “Corinho” é um termo utilizado em referência aos cânticos jovens congregacionais dos anos 1960-1980. Utilizo os termos “cântico” para diferir de “música”, que nem sempre significa música vocal, e “canção”, que ainda possui, em alguns setores acadêmicos que estudam a religião, uma conotação específica de música vocal secular. Discordo, porém, do uso estrito do termo “canção” como diferenciador entre a música litúrgica e a música popular secular, visto que o termo “canção” refere-se à união de música e letra, além de ser amplamente empregado pelos músicos evangélicos. Sobre o conceito de canção, ver Luiz Tatit, *O século da canção* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2004); Francisco Bosco, “Cinema-canção”, in Arthur Nestrovski (org.), *Lendo Música* (São Paulo: Publifolha, 2007), p. 41-90.

templos protestantes tradicionais, o que favorecia maior informalidade na expressão religiosa gestual e maior liberdade de seleção musical.

A repercussão dessas “comunidades alternativas” sobre o protestantismo tradicional se deu por meio da frequência de grupos musicais protestantes naquelas reuniões. Para Dolghie, a juventude se dirigia àquelas reuniões evangelísticas “em busca de espaço lúdico sem a interferência de suas igrejas locais ou das instituições paraeclesiásticas”. A autora também avalia que o caráter de entretenimento das reuniões das comunidades alternativas, o contato com a contemporaneidade dos estilos musicais e o grau de informalidade influenciaram os jovens protestantes, “ajudando a fomentar sua insatisfação religiosa com a área litúrgico-musical de suas respectivas igrejas” (2007, p. 221-222).

O culto adventista não sofreu o impacto dos estilos musicais das “comunidades alternativas”. Considerando-se o cântico de entretenimento e o rock evangélico como as formas musicais preferenciais daquelas reuniões, percebe-se que a produção musical litúrgica ou evangelística dos adventistas no Brasil não incorporou institucionalmente a informalidade cültica nem adotou ritmos musicais e letras associados ao entretenimento. Esse fenômeno pode ser observado por meio da audição dos CDs produzidos pela denominação que visam providenciar um repertório oficial para os cultos e programas direcionados aos jovens.

Possivelmente, por se tratar de uma instituição hierárquica, em que os diversos patamares administrativos e eclesiásticos são coordenados por um escritório central de planejamento e gerenciamento das ações denominacionais, há maior controle sobre a produção de bens simbólicos como a prática litúrgico-musical. Vale ressaltar que a hierarquização não impede as tensões e negociações suscitadas pelo embate entre os campos mais tradicionais e os setores mais inovadores. Além disso, como se verá a seguir, a demanda emocional e musical de novas gerações de adventistas fomentou uma nova direção litúrgico-musical dirigida pelos especialistas musicais com cargos oficiais na instituição.

Os grupos musicais adventistas não absorveram as inovações musicais que incluíam os estilos do rock, o que pode ter acontecido devido ao alinhamento ideológico consciente dos músicos daqueles grupos com a tradição musical da igreja ou devido à submissão dos músicos aos setores de financiamento e produção de um projeto de gravação, visto que os dois maiores sistemas de produção e distribuição de discos e

vídeos são órgãos oficiais da instituição adventista – a Gravadora Novo Tempo e a gravadora MUSICASA (ligada à Casa Publicadora Brasileira).

Contudo, outra forma de cântico que floresceu nos anos 1980 e 1990 – o cântico de louvor e adoração – encontrou espaço no meio litúrgico-musical adventista. O cântico de adoração surgido naquela época possui letra de exaltação à realeza e ao poder divinos, uma característica que Magali Cunha denomina de “reprocessamento da teofania das tradições monárquicas de Jerusalém”, e consiste em canções que celebram a imagem de Deus como soberano e comandante de guerra (2007, p. 186).

A autora considera que essa retomada de elementos presentes na cultura judaica de exaltação monárquica de Deus é uma característica litúrgico-musical dos novos pentecostais, sendo, portanto, oposta ao protestantismo, que se consolidou como uma religião cristológica (id, ibid).

Antonio G. Mendonça (2008, p. 334-336) demonstrou que, no decorrer da inserção do protestantismo no Brasil, a ênfase temática era predominantemente cristocêntrica, atribuindo a Cristo o papel central na configuração simbólica que integra a fé, a salvação e a conversão. Paralelamente, os cânticos reproduziam essa centralidade cristológica.

O Adventismo do Sétimo Dia também ressalta o discurso predominante cristocêntrico de sua literatura denominacional e de suas orientações evangelísticas em sua hinologia. O *HASD* (1995) registra oito hinos na seção dedicada a temática “Espírito Santo” e dez hinos destinados à exaltação divina na seção “Deus, o Pai”, ao passo que há 113 cânticos no segmento “Jesus Cristo”, que reúne subseções como “Natal”, “Vida e Ministério”, “Sofrimento e Morte”, “Ressurreição e Glorificação”, “Pastor e Amigo” e “Segunda Vinda”. Vale dizer que nos demais cânticos desse hinário, há menções a Deus e a Cristo, ou à Trindade, porém, a extensão numérica vastamente superior de cânticos cristológicos é uma medida da centralidade temática relacionada a Cristo no discurso adventista.

No pensamento de Peter Berger, as instituições religiosas operam de modo a legitimar e manter sua teologia como uma “estrutura viável de plausibilidade para definições de realidade” (1971, p. 188). Na visão de Bourdieu, o efeito de consagração é capaz de assegurar a reprodução da religião “enquanto ‘sobrenaturais’ ou ‘naturais’” (OLIVEIRA, P., 2011, p. 193). Tratando-se de prédica cantada (“sermão em sons”), a hinódia cristã é um instrumento de consagração da teologia de uma instituição religiosa. Desse modo, as ênfases doutrinárias que resultam da linha hermenêutica e da operação



exegética efetuada pelos especialistas de uma dada denominação serão reproduzidas nas prédicas de teólogos e evangelistas e nas práticas dos produtores de bens musicais.

Os cânticos são, portanto, o corolário de um processo de transfiguração do sermão em sons musicais, do discurso predominante em centralidade temática musical. No adventismo, a hinódia também consagra o primado cristológico, prevalecendo os apelos à conversão e às referências ao sacrifício vicário de Cristo, que espelha a doutrina do Santuário, e ao apocalipsismo, que representa a doutrina da Segunda Vinda.

No começo do século XXI, porém, uma nova temática veio a se introduzir no discurso musical adventista, denotando que a influência do neopentecostalismo não se observa somente na reprodução, ainda que bastante seletiva, dos elementos litúrgicos-musicais, mas também se dá por meio da adoção, ainda que bastante atenuada, de ênfases doutrinárias pentecostais como a cura e a ênfase no Espírito Santo.

Ao se estudar a música contemporânea de louvor produzida pelos adventistas no Brasil, é possível notar o desenvolvimento de um modelo de canto congregacional baseado no estilo da adoração neopentecostal. Em DVDs como *Toque Minhas Mãos* (2005), *Salmos* (2011) e *Adoradores* (2013), e no CD *A Promessa* (2012) as canções possuem uma estrutura que remete aos padrões musicais e líricos de grupos como o Ministério Diante do Trono ou o grupo *Hillsong*.<sup>226</sup> Não se reproduzem, porém, as manifestações extravagantes (como engatinhar no palco ou rodopiar) e o êxtase glossolálico (o falar em “línguas estranhas”) de grupos pentecostais. Os três DVDs mencionados acima portam o selo de produção e distribuição da Gravadora Novo Tempo, órgão oficial do sistema de mídia adventista.

Estariam os produtores musicais adventistas fornecendo às suas congregações uma liturgia pentecostal atenuada? Ou, por meio do processo de triagem de elementos comportamentais e doutrinários dissonantes, eles estariam fabricando um modelo litúrgico capaz de atender às demandas emocionais e espirituais das gerações adventistas mais jovens?

A avaliação que emerge dessas questões e constatações denota que a extração dos elementos mais controversos do louvor *gospel* está relacionada a dois fatores: a subtração de elementos teológicos e litúrgicos discordantes de uma peça original com o objetivo de adequá-la ao estilo sacro-musical da igreja, o que se constitui em continuidade histórica de uma prática musical evangélica; a legitimação da demanda

---

<sup>226</sup> Cf. álbuns “Preciso de de Ti” (2001), do Ministério de Louvor Diante do Trono; e “*Look to You*” (2005) e “*United We Stand*” (2006), do ministério Hillsong United.

sacro-musical dos adeptos por meio do provimento de bens musicais lançados como inovadores pelos órgãos oficiais da denominação, o que também caracteriza uma forma de controle da prática musical religiosa da igreja.

Num olhar mais acurado, podemos examinar um cântico originário do louvor neopentecostal em sua dupla face: a estrutura musical do cântico, isto é, sua linha melódica, suas cadências harmônicas e seu estilo rítmico, que consistiriam numa espécie de denominador mínimo musical; a representação simbólica sacro-musical do cântico, isto é, seus aspectos musicais e performáticos associados à liturgia neopentecostal, que constituiriam um denominador máximo.

Embora durante o cântico “Maravilhas” (Don Moen / versão: Cleiton Schaefer) o refrão seja repetido seis vezes e os versos *Seu nome eu vou louvar e vou cantar*, oito vezes, e, após nova repetição do refrão, mais quatro vezes, esse procedimento de reiteração entoativa do refrão não é prática comum no louvor adventista, pois a produção musical adventista tem demonstrado que é possível reduzir o cântico pentecostal a seu denominador mínimo musical e utilizá-lo com êxito em outro contexto evangélico.

Esse processo é viabilizado por meio da restrição das muitas repetições do refrão dos cânticos neopentecostais e por meio do descarte do excesso emocional e gestual. Assim, acompanhada da habitual contenção gestual dos adventistas, cuja disposição mental providencia um maior controle da euforia congregacional dentro dos templos, a restrição das repetições ajudaria a criar ambientes de adoração mais relevantes ou, no jargão dos evangélicos, mais “intensos”.

Mas há aqueles que dizem que não é possível esconder o denominador máximo comum das músicas dos ministérios de louvor *gospel*. Ou seja, essa música não seria capaz de gerar um ambiente mais favorável à adoração coletiva, pois estaria promovendo o desmonte do modelo litúrgico tradicional.

Nesse sentido, ela estaria provocando novos atritos nos embates pelo monopólio da produção litúrgica devido a, pelo menos, dois motivos: o novo modelo de cântico seria alheio à tradição musical adventista, a qual foi historicamente padronizada pela hinódia protestante de missão – o cântico neopentecostal é facilmente reconhecível devido à brevidade de sua letra e à repetição de determinadas expressões evangélicas; e, a performance vocal e cênica desse cântico tem sido associada a uma forma de culto cuja carga emocional ainda é considerada excessiva para a tradição de culto adventista.

Outras proposições e ênfases teológicas têm emergido na prática musical adventista, como se nota no cântico “Somos Teus” (Felipe Tonasso):

Está nascendo um novo tempo  
Uma nova geração  
Pra espalhar Tua glória em toda a terra  
Um tempo de consagração  
Restauração da Tua verdade  
Pra levantar Teu nome em toda a terra  
Eu vejo os jovens se prostrando  
Em reverência e adoração  
Eu vejo o Espírito movendo os corações  
Eu vejo a igreja se erguendo  
E terminando a missão  
Eu vejo um povo declarando em uma canção

*Refrão:*

Somos Teus, Senhor! Somos Teus, Senhor!  
Quer vivamos ou morramos, somos Teus!

A estrofe de “Somos Teus” enuncia componentes constituintes do projeto adventista na contemporaneidade, como a “restauração da verdade”, a importância da “adoração”, a maior relevância da ação do “Espírito” [Santo] e a atividade evangelizadora em seu momento de execução final.

Esses quatro itens que compõem a agenda do adventismo no século XXI, e são comunicados musicalmente, reforçam o período denominado por Bull e Lockhart (2010) como *retorno do fundamentalismo*, em que as especulações apocalípticas tradicionais são divulgadas numa época de maior abertura às expressões contemporâneas de louvor, enquanto a retomada institucional de declaração de fundamentos interage sincronicamente com a contextualização do papel do Espírito Santo.

De modo geral, os cânticos neopentecostais enunciam a chuva como catalisadora simbólica da atuação do Espírito Santo, a qual deriva em glossolalia e também em conversionismo:

Som da Chuva (Soraya Moraes)

Deixa Tua glória encher este lugar  
Deixa o céu descer sobre nós  
Deixa Tua glória encher este lugar  
Deixa o céu descer sobre nós

O som da chuva eu já posso ouvir  
E com ela vem o novo de Deus

Derrama sobre nós a chuva, Senhor  
Derrama sobre nós a chuva, Senhor

Abundantemente, sem cessar  
Teu povo espera o derramar da chuva

Na prática musical adventista, o processo de absorção e filtragem da característica doutrinária pentecostal tem gerado canções de adoração que compartilham a aproximação melódica e a repetição do refrão com as canções de adoração *gospel*, mas que contextualizam a “chuva” do Espírito com a escatologia tradicional adventista (tempo da “chuva serôdia”) e com o discurso denominacional que incentiva a “Reforma e Reavivamento” dos adeptos:

Som de Chuva (Isaac Malheiros)

Sopra teu vento sobre o deserto sem vida  
Minh'alma sedenta procura teu rio de água viva  
Som de chuvas abundantes eu já posso ouvir  
Essas nuvens carregadas de poder

Como chuva vem / Como chuva vem

Como chuva serôdia caindo do céu  
O Espírito Santo virá  
Pois quem fez a promessa é justo e fiel  
É certo que não falhará  
Vem sacia minha sede de viver  
Transbordando minha vida de poder  
Nessa chuva do Espírito Santo vou me molhar  
Nesse rio de avivamento vou mergulhar

O novo contexto de interação seletiva da produção musical adventista com os caracteres do novo modelo sacro-musical pentecostal pode ser visualizado no DVD *Magnífico Deus*, no qual a cantora Fernanda Lara reforça a agenda escatológica do adventismo e a reorganiza no quadro contemporâneo de requerimento da “chuva do Espírito Santo”. Ao final de uma longa fala, Fernanda Lara pede ao público que aplauda cada um dos componentes da Trindade, o que também representa uma novidade na prática de adoração musical dos adventistas. Após declamações laudatórias da realeza

divina, a cantora entoa a canção “Eu Preciso de um Milagre” (Fernanda Lara / Giovanni Vidal).

Na década de 2010, a IASD lançou o projeto “Reforma e Reavivamento”, o qual é apresentado como “um movimento mundial, liderado pela Igreja Adventista do Sétimo Dia, que busca plenitude do Espírito Santo (reavivamento), e uma conformação dos hábitos, atitudes e tendências para com a vontade de Deus, conforme esta é apresentada na Revelação (reforma)”.

Foi lançado em conjunto o documento “Estilo de Vida e Conduta Cristã”, cujo teor é fundamentado não apenas pelo texto bíblico, como também pelos textos de Ellen G. White. Em ambos os projetos institucionais, prevalece o *habitus* da restrição da conduta individual como exteriorização da santidade com vistas à preparação missiológica dos adeptos, em que se incluem regulamentações sobre dieta alimentar, sexualidade, joias e ornamentos, vestuário, entretenimento e mídia.<sup>227</sup>

Se tais projetos espelham a tendência do *retorno fundamentalista*, por outro lado, uma parte da instituição subvenciona a produção de um repertório que interage com a inovação litúrgica contemporânea. O que também não deixa de fazer parte da característica do quarto período teológico do adventismo em que se tem promovido maior abertura às novas expressões do sujeito no louvor público.

Na pesquisa realizada em alguns templos adventistas, observei que os momentos de louvor congregacional perfazem alguns cânticos originários do meio neopentecostal, os quais, em geral, são cantados durante um programa de atração jovem e, geralmente, estão mesclados ao repertório adventista produzido para as faixas jovens. Raramente, o louvor *gospel* neopentecostal é entoado nos cultos matutinos de sábado.<sup>228</sup>

Por outro lado, alguns cantores adventistas em interação com o estilo neopentecostal de adoração, embora reduzam a longa duração original das canções e evitem os temas da cura e da prosperidade, têm reencenado algumas características dos shows ao vivo dos bem-sucedidos Ministérios de Louvor & Adoração. São elas:

---

<sup>227</sup> Cf. o site institucional da IASD <reavivamentoereforma.com>. O documento “Estilo de Vida e Conduta Cristã” pode ser visualizado em <<http://adventistas.org/pt/institucional/organizacao/declaracoes-e-documentos-oficiais/estilo-vida-conduta-crista/>>.

<sup>228</sup> Nossa coleta de dados em campo foi realizada entre abril de 2011 e abril de 2013 por meio da observação de cultos matutinos e vespertinos (realizados aos sábados) e noturnos (aos domingos). Pesquisa feita em igrejas de São Paulo (Morumbi, Moema e UNASP campus 1 – na capital paulista; Unasp campus 2, no município de Engenheiro Coelho) e de Curitiba (Juvevê, Boqueirão e Central).

a) O reprocessamento da vocalidade da adoração *gospel* nos momentos de “ministração”: o estilo de adoração neopentecostal tem apresentado uma nítida teatralização da contrição em que se reitera uma fala sobreposta a um fundo musical instrumental e um discurso que enuncia a intercessão pela congregação ou a exaltação da soberania divina. Esses aspectos são reencenados nos templos ou outros espaços destinados à adoração pública, ainda que de forma suavizada. As cantoras adventistas Fernanda Lara e Melissa Barcelos costumam permear alguns trechos de suas canções de adoração com frases recitadas em intensidade crescente até atingir um ápice vocal em tons que podem expressar desde a postura contrita até a atitude laudatória, lembrando as inflexões das cantoras Ana Paula Valadão e Aline Barros, dois ícones do estilo de adoração contemporâneo.

Durante a execução do cântico “Coração Puro”, faixa do DVD *Salmos*, a performance da cantora Fernanda Lara reencena as chamadas “ministrações” de cantoras líderes de grupos neopentecostais de louvor e adoração. A cantora reprocessa a alteração do registro vocal quando sobrepõe sua fala emocionada ao canto dos vocalistas (ou ao espaço entre os versos cantados) ou em interlúdios instrumentais. A fala no trecho final da música é bem representativa da apropriação do modelo de louvor neopentecostal. A cantora diz, de olhos fechados, com a mão levada ao peito e em registro vocal suspirante com terminações ascendentes: “Aleluia!... Amém, Jesus! Cria em nós um coração puro e inabalável”.

A performance de Fernanda Lara, que possui trânsito no meio musical neopentecostal, está em contraste com as falas emocionalmente abrandadas do pastor e cantor Daniel Lütcke, autor e regente das canções do DVD *Salmos*. Lütcke raramente enfatiza as palavras com tons emocionados e suas inflexões vocais estão pontuadas pela serenidade e por terminações descendentes das frases. O mesmo pode ser dito das falas do pastor e cantor Fernando Iglesias no DVD *Adoradores*.

b) A sugestão de intensidade e/ou entrega espiritual por meio da corporalidade: tem-se observado que alguns dos chamados “ministros de louvor” adventistas incentivam o fechar de olhos e o levantar das mãos durante parte da canção entoada. A convocação da corporalidade da congregação revela-se uma interiorização dos aspectos gestuais associados aos cultos pentecostais ou ao protestantismo renovado. Por outro lado, a gestualidade no adventismo contemporâneo não deixa de ser uma tardia

exteriorização de aspectos físicos entusiásticos encontrados nos primórdios do adventismo, notadamente, no tempo do *Advent Singing*.

As performances do ministro de louvor, dos vocalistas e do público participante durante a gravação da canção “Toque em minhas mãos”, registrada em DVD homônimo, nos ajudam a elucidar os novos e velhos hábitos da gestualidade entre os adventistas.

Levanto as mãos  
Em oração  
Pra alcançar Teu trono ó Pai  
Toque minhas mãos  
Meu ser sorrir ao imaginar Tuas mãos a me encontrar  
O Deus de toda a glória vindo me abraçar.

A letra deste cântico de adoração incorpora a nova semântica da exteriorização da comunhão no adventismo, em que expressões faciais e gestos corporais, ainda que bastante suavizados, têm adquirido relevância no contexto performático da adoração pública.

No entanto, o ministro de louvor (o pastor Fernando Iglesias), os vocalistas e o público assumem posturas diferenciadas durante a execução do cântico. Na seção final da canção, o ministro canta de olhos fechados e não erguida (embora não por muito tempo). Sua fala sobreposta à entoação do cântico pelos vocalistas não está alterada tal como na prática dos ministros de adoração neopentecostal. Os vocalistas se dividem entre aqueles que manifestam maior exteriorização gestual (com mãos levantadas e olhos fechados), enquanto outros cantam de olhos abertos.

Por sua vez, ao contrário da participação física geral do público das produções neopentecostais, somente uma pequena parte do público demonstra maior envolvimento com a coreografia sugerida pelo cântico, sendo bem poucos os que levantam as mãos ou fecham os olhos, enquanto muitos se restringem a acompanhar cantando e, outros, apenas assistem sem participar vocalmente.

Percebe-se, assim, que o hábito adventista da contenção da expressão física e emocional não adotou a característica neopentecostal de expressividade gestual e exteriorização das emoções.

A letra de “Toque em Minhas Mãos” denota vinculação à característica da busca de uma relação imanente entre o sujeito adorador e o sujeito adorado. A afetividade coordena as novas atitudes da adoração por meio do desejo de contato, ao mesmo

tempo, físico e transcendental e por meio do sentimento de contentamento despertado pela imaginação que cria a imagem de um agente divino abraçando o indivíduo humano.

c) A veiculação de canções com linguagem romantizada: vários evangelistas contemporâneos têm usado expressões como “apaixonar-se por Jesus”. Líderes têm se referido a ações humanitárias da juventude adventista como um trabalho de “jovens apaixonados por Jesus”. Ao que parece, prédica e música são canais intercambiantes que se influenciam mutuamente, visto que algumas expressões românticas, em geral, relacionadas a romances conjugais, têm sido transladadas para a esfera espiritual da intimidade entre o ser divino e o adorador humano. Em algumas produções musicais adventistas, a sugestão de intimidade relacional está acompanhada de simbolismo pastoril ou bucólico, como na canção gravada pelo quarteto Arautos do Rei, “Jesus Habita em Mim” (Fernando Iglesias e Ricardo Martins):

Jesus me chama pra passear  
E de mãos dadas, a conversar  
Andamos juntos em seu jardim

A imagem sugerida – Cristo andando de mãos dadas com o sujeito em um jardim – não é inédita na produção musical adventista. A tradução de um cântico evangélico da primeira metade do século XX denota que a) o texto religioso com tintas bucólicas não é apanágio do adventismo b) a presença desse cântico no hinário adventista mais recente mostra que o romantismo pastoril é compartilhado, ou até foi originado, pelos setores que visam a preservação da hinódia tradicional.<sup>229</sup>

Meu Deus e Eu (*My God and I*)  
Meu Deus e eu andamos pelos prados  
Quais bons amigos juntos a passear  
Dadas as mãos alegres conversamos [...]

Na história da arte e da literatura, uma das reações do artista face aos processos de industrialização e violência urbana é o escape da realidade atroz por meio da elaboração de músicas e poemas que ressaltam a beleza e a tranquilidade da vida campestre. Certas canções cristãs parecem representar essa necessidade de

---

<sup>229</sup> Hino registrado sob o nº 417 no *HASD* (1996). No original, *My God and I*, autoria de Elizabeth Clephane (1830-1869) e Frederick C. Maker (1844-1927).



interiorização simbólica da paz, considerando-se que, culturalmente, a vida no campo é um emblema de paz e calma.

Outra canção, “Usa-me”, reitera o significante rural e o insere no contexto do santuário (grifos acrescentados).

Eu quero adorar Tua glória soberana.  
**Diante do altar**, eu quero sempre estar.  
Eu quero me envolver, Senhor, em Teus planos

Usa-me! Usa-me, Senhor!  
Eis-me aqui! Eis-me aqui, Senhor!  
Eu quero **mergulhar nos rios do Teu coração**.

Não é difícil notar a reprodução de imagens romantizadas e bucólicas na música cristã, com letras que levam o ouvinte a imaginar o coração divino como um rio ou que descrevem passeios pelo campo com Deus. Essas metáforas podem ser mera demonstração de intimidade no relacionamento entre o ser humano e o agente divino. Por outro lado, esse tratamento não deixa de conotar uma romantização dessa relação ao apresentar alta voltagem sentimental em seu texto.

O autor das letras de “Jesus Habita em Mim” e “Usa-me” é o pastor e cantor Fernando Iglesias. Seus primeiros álbuns, gravados nos anos 1990, estão alinhados com a produção musical adventista que se destaca pela grandiloquência orquestral na representação de temáticas como a morte e a ressurreição de Cristo e a Segunda Vinda. Seus últimos trabalhos, nos anos 2000, denotam uma guinada temática em direção à representação textual e musical do intimismo na comunhão religiosa. Em entrevista, Iglesias assinala que essa modificação aconteceu em decorrência de uma experiência espiritual recente, com a percepção da “necessidade de relacionar-se e de estar mais próximo de Deus”.<sup>230</sup>

Em outro olhar, vale ressaltar que a percepção espiritual de Iglesias ocorre em sincronia com o crescimento da circulação e da comercialização do repertório de Louvor & Adoração. Desde o começo do século XXI, são os ministérios de louvor de Aline Barros e Diante de Trono que têm obtido maior êxito de público e de rentabilidade. Não cabe ao pesquisador especular a respeito da sinceridade das declarações e performances dos cantores cristãos, mas não se pode deixar de notar que a renovação do canto congregacional tem feito girar a economia dos setores fonográficos

---

<sup>230</sup> Entrevista concedida ao autor desta pesquisa no mês de junho de 2011.

do meio gospel brasileiro. Desse modo, tem sido cada vez mais difícil para o cantor gospel escapar da lógica do capital e cada vez menos inescapável para a indústria fonográfica deixar de aproveitar o sucesso musical dos movimentos avivalistas contemporâneo.

Iglesias deu o depoimento de que “o ministério de louvor Está Escrito nasceu de uma tentativa de resposta adventista ao movimento de louvor *gospel*. Podia ser feito um louvor congregacional intenso, mas sem as manifestações exteriores pentecostais. Mas hoje já não penso assim”.

Nota-se que, segundo o pastor, a modificação textual de suas canções, realizada após sua experiência individual, coincide com a apropriação do denominador mínimo musical do cântico litúrgico *gospel* efetuada de forma institucional. Desse modo, na contemporaneidade, a produção litúrgico-musical adventista incorpora a orientação imanente na relação humano/divindade e contextualiza alguns dogmas no cenário de idealização bucólica.

A canção “Revolução” (cantada por Melissa Barcelos) sinaliza, desde o título sintomático, para este novo modelo musical de aproximação com determinadas ênfases pentecostais, inclusive por meio da reprodução de expressões típicas do *gospel* litúrgico, como “altar de adoração”, “chuva de poder”, “mergulhar em Teus rios”, “recebo Tua unção”, “adorador”:

Neste altar de adoração  
Estou senhor diante de Ti  
Me esvazio de mim mesmo  
Pra dar lugar a Tua presença  
Já posso ate sentir  
A essência que vem de Ti

Vem transborda este lugar com a chuva de poder  
Eu quero mergulhar em Teus rios de amor  
Recebo a Tua unção  
Aceito a condição de ser moldado só por Tuas mãos Senhor

Faz em mim uma revolução  
Trocando o velho por novo  
Que eu possa me tornar  
O mais sincero adorador

## 5.7 A transfiguração da teologia na música cültica adventista

Os fundadores do adventismo trouxeram consigo as influências dos cultos de sua denominação de origem, como a Conexão Cristã e o Metodismo, além da repercussão da “anarquia cristã” do movimento abolicionista norte-americano, “uma visão que considerava toda instituição humana, inclusive governos e igrejas, como caída e má” (GRAYBILL, 2004, p. 99).

Mesmo após a sanção da formalização institucional do Adventismo do Sétimo Dia, seus cultos mantiveram a influência do período pré-institucional caracteristicamente “simples, informal e vigorosamente antilitúrgico” (id, *ibid*). Ainda no final do século XIX, a sequência das atividades no culto adventista era assim constituída (idem, p. 248):

Leitura de texto bíblico  
Oração silenciosa  
Hino de abertura  
Oração pública  
Hino  
Sermão  
Hino  
Benção final

Essa ordem, contudo, não se estabelecia como regra fixa na prática cültica adventista. Desse modo, as orações, os cânticos e a prédica não se instalaram dentro de uma ordem litúrgica, permanecendo mais associadas com a preparação espiritual do adorador e com a reverência da congregação do que com o conteúdo ou a ordem do culto (idem, p. 99).

Segundo um relato sobre os momentos de louvor em alguns templos adventistas na segunda metade do século XIX, o tempo destinado a “cantar se consistia na metade de um culto” (BOURDEAU, 1870, p. 95). No século XX, houve uma gradual diminuição dos momentos dedicados ao canto, do mesmo modo que ocorreu um abrandamento do louvor entusiástico registrado nos primeiros anos do adventismo, sendo que ambas as mudanças, ocorridas após a Guerra Civil norte-americana, ocorreram em sincronia com a tendência cültica do Metodismo naquela época.

Os primeiros adventistas valorizavam as expressões verbais entusiásticas durante as mensagens cantadas ou faladas. Gritos de “glória!” eram bastante comuns. Após a institucionalização nos anos 1860, a Igreja Adventista iniciou um processo gradual de abrandamento das expressões físicas e vocais, inclusive, com o objetivo de granjear respeitabilidade entre crentes e descrentes.

Segundo Bull e Lockhart, seria um equívoco creditar a mudança de comportamento da congregação adventista, de um padrão entusiástico para um modelo mais solene, somente à busca de respeitabilidade social. Para os autores, a trajetória da autoexpressão dos adventistas “é também uma história de transformação e renovação na qual a peculiaridade da experiência adventista é criativamente reinterpretada e re-expressa” (2007, p. 221-222). É preciso olhar a tradição adventista para além do aspecto instrumental de suas práticas e costumes a fim de enxergar seu significado simbólico, visto que a comunidade adventista desenvolveu atitudes e meios que denotam uma função pragmática e expressiva.

Nas regulamentações institucionais para o culto adventista registradas no *Manual da Igreja*, distingue-se uma divisão de práticas litúrgicas: “O culto do sábado de manhã tem duas partes principais: a resposta da congregação por meio do louvor e adoração, expressos nos hinos, na oração e nas ofertas; e a mensagem da Palavra de Deus” (2010, p. 181-182; cf. nota nº 3). Contudo, não se elaborou uma ordem litúrgica fixa: “Não existe uma forma ou uma ordem estabelecida para o culto público. Em geral, uma ordem mais curta para o culto é mais adequada ao real espírito de adoração” (idem, p. 180-181; cf. nota nº 2).

Durante minha pesquisa, observei a seguinte sequência de culto em alguns templos adventistas (as partes da liturgia em que há música estão grifadas):

**Hino doxológico** (um “minisermão” de invocação da Trindade divina)

Oração pastoral breve

**Adoração infantil** (canta-se para convocar as crianças para frente da nave do templo, onde elas escutam uma história de cunho espiritual)

**Ofertório** (seguido de um cântico de gratidão/dedicação das ofertas e dízimos)

**Oração intercessória** (canta-se um breve cântico preparatório – em algumas igrejas, este momento chama-se “jardim de oração”; não é regularmente adotado em todas as igrejas)

**Mensagem musical** (apresentação musical sem participação vocal da congregação)

**Louvor congregacional** (em geral, dois a três hinos são entoados pela congregação)

**Oração** (a congregação costuma ajoelhar-se nesse momento – em algumas igrejas, há um breve cântico após a oração)

Sermão

**Hino** (ou outra apresentação musical)

Oração final

**Recessional** (cântico que antecede a saída da congregação)

Ao se observar o encadeamento das atividades processadas no culto adventista tradicional, é possível concluir que, apesar da proposição histórica informal e antilitúrgica de suas origens, o adventismo tem empregado a música como importante marcador litúrgico para anunciar as atividades do culto e enunciar sua teologia.

Assim, as prédicas apologéticas costumam ser seguidas de hinos tradicionais – entoados pela congregação – que confirmem as ideias expostas no sermão, enquanto as prédicas conversionistas apelam à conversão pessoal e são seguidas de apresentações musicais (entoadas por cantores especialistas).

As prédicas que convocam a congregação para a atividade missiológica podem ser acompanhadas por hinos como “Vamos Dar a Mensagem ao Mundo”, de ritmo marcial. Pregações de teor escatológico podem ser seguidas de hinos como “O Rei Vem Vindo” ou “Não Desistir [Cristo vem logo]”. Prédicas de conteúdo conversionista são, em geral, seguidas de apelos pastorais emocionados e de canções sugestivas de adesão à mensagem espiritual, como “Vem pra Jesus” ou “Falta Você”.<sup>231</sup>

Apesar da característica antilitúrgica do culto adventista, este também executa uma sequência teológica em que a didática apologético-doutrinária cede espaço ao conversionismo e à ideia de intimidade relacional do indivíduo com o agente divino. Essa transição se faz notar no contraste entre o teor apologético do cântico de abertura cúltrica, a temática laudatória e/ou relacional dos cânticos entoados durante o louvor congregacional e o viés conversionista das canções ou hinos de “apelo”.

---

<sup>231</sup> Hinos registrados no *HASD* sob os números 327, 128 e 151, respectivamente. “Vem pra Jesus” e “Falta Você” são composições de Jader Santos.

Tomem-se como exemplo dois cânticos doxológicos da liturgia do culto adventista. Em que pese a distância temporal e geográfica entre os cânticos, eles são convergentes na abordagem teológica-doxológica. Ambos possuem o mesmo título, “Nós Te Adoramos”, e têm conteúdo laudatório de ordem semelhante, incluindo-se, nos primeiros compassos do segundo hino (assinalados com seta), uma citação de texto e melodia do início do primeiro hino. O que sugere que há compositores contemporâneos dispostos a dar continuidade à tradição litúrgico-musical do culto adventista.<sup>232</sup>

7 8 9

Nós Te a - do -

10 11 12

ra - mos Deus in - fi - ni - to

13 14 15

e a Teu Fi - lho, o - nos - so Re - den -

1. Nós Te a - do - ra - mos, Deus in - fi - ni - to.  
2. E - ra - mos pre - sos pe - lo pe - ca - do - lu - zes nos dás,  
3. Tu nos con - ven - ces dos vis pe - ca - do - lu - zes nos dás,

Rei e Se - nhor, Teu no - me e - ter - des - ta pri - são. E por Teu Fi - lu - zes nos dás, E por vir - tu - de

<sup>232</sup> No HASD, “Nós Te Adoramos” (nº 17), letra de Edmond Budry (1854-1932) sobre melodia de F. J. Haydn (1732-1809); “Nós Te Adoramos”, de Daniel D. Salles, compositor adventista contemporâneo.

Por outro lado, foi observado que os cânticos entoados durante o louvor congregacional divergem da abertura doxológica, possuindo um nítido viés laudatório (da soberania divina) e relacional (da comunhão pessoal). Alguns títulos registrados nos momentos destinados ao louvor congregacional de cultos adventistas realizados aos sábados:<sup>233</sup> “Falar com Deus”, “Maior que Tudo”, “Mais Perto Quero Estar”, “Jubilosos Te Adoramos”, “Bendita Segurança”, “Deus de Israel”, “Eu Te Amo, ó Deus”.

Por outro lado, mesmo os cânticos de teor laudatório ou relacional (em geral, hinos tradicionais) enunciam no corpo de suas estrofes o encadeamento da teologia protestante/adventista.

Nos hinários protestantes, não é raro encontrar hinos que resumem a teologia da igreja em três ou quatro estrofes. Os autores da hinódia evangélica também dispuseram o arco narrativo teológico nas letras, bem como empregaram formas musicais que transfiguravam a santidade simbólica em música. Enquanto legado da hinologia do protestantismo norte-americano, os hinários adventistas também registram cânticos que viabilizam musicalmente as crenças particulares e comuns.

O hino “Quão Grande és Tu” era originalmente um poema de Carl Boberg (1859-1940), cantado sobre uma antiga melodia popular sueca, que chegou a ter nove estrofes. Para a versão inglesa, E. Gustav Johnson (1893-1974) traduziu as estrofes 1, 2, 7 e 9, que foram publicadas em 1925 sob o título “*O Mighty God*” na coletânea norte-americana *Covenant Hymnal*.<sup>234</sup>

Os versos originais abordavam o tópico da soberania divina revelada nos atos de criação do mundo e na concessão de graça e salvação. O missionário metodista Stuart K. Hine (1899-1989) adicionou duas novas estrofes para uma nova versão que se tornaria a mais conhecida no meio protestante. A terceira estrofe menciona o sacrifício expiatório de Cristo e a quarta estrofe discorre sobre a expectativa da Segunda Vinda. O

---

<sup>233</sup> Pesquisa realizada por meio da frequência regular a cultos adventistas durante o período de coleta de dados e redação desta tese (2010-2013), nos seguintes templos da IASD: Juvevê, Portão, Jardim das Américas, Novo Mundo e Central (Curitiba/PR); Morumbi, Alvorada e Igreja do Unasp-SP (São Paulo/SP); Marambaia e Cidade Nova IV (Belém/PA); CASL e Monte Castelo (São Luís/MA). O autor também teve experiência profissional no setor da produção musical adventista.

<sup>234</sup> Ver Glen V. Wiberg, “Sightings in Christian Music”, *Pietisten* 17:1 (Summer 2002); R.D.K. and G.P.G., “The Story of ‘How Great Thou Art’”. Disponível em <http://www.joy-bringer-ministries.org/hymns/HGTA.pdf>. Acesso em 30 nov. 2013.

percurso teleológico que se estende pelos tópicos da Criação, Queda, Redenção e Juízo Final atende também ao arco teológico adventista.

Assim, o cântico **expressa** a teologia e, ao mesmo tempo, **é** teologia, pois a música pode atuar como “elemento de mediação da fé cristã” e, portanto, “a música pode e deve ser parte da busca do Cristianismo pela autocompreensão, o que é tarefa do pensamento e da práxis teológica” (HEANEY, 2012, p. 1).

Na versão do *Hinário Adventista do Sétimo Dia* (1996), as quatro estrofes de “Quão Grande és Tu” estão assim registradas sob o número 34:

1. Senhor meu Deus, quando eu, maravilhado,  
Fico a pensar nas obras de Tuas mãos,  
Estrelas mil a cintilar no espaço,  
De Teu poder, em manifestação,

Coro:

Então minh'alma canta a Ti, Senhor:  
Quão grande és Tu! Quão grande és Tu!  
Então minh'alma canta a Ti, Senhor:  
Quão grande és Tu! Quão grande és Tu!

2. Se ao caminhar por campos e florestas,  
Escuto as aves belas a cantar;  
Se estendo o olhar do alto da montanha  
E a fonte além eu ouço a murmurar,
3. Se penso, então, que sem poupar Teu Filho,  
O enviaste pra morrer por mim,  
Levando à cruz os meus pecados todos,  
Para eu viver eternamente assim,
4. E ao vir Jesus em resplendor e glória,  
Para levar-me ao lar dos filhos Seus,  
Prostrar-me-ei em gratidão infinda,  
E exclamarei: Quão grande és Tu, meu Deus!

Entre outros cânticos, o hino “Sou Feliz com Jesus” também obedece ao esquema de estruturação cronológica da história espiritual cristã.<sup>235</sup> Embora sem relatar a Criação, o cântico parte do estado de disjunção (a desesperança humana mencionada nas duas primeiras estrofes) para os contextos de conjunção transitória (salvação por meio da morte substitutiva de Cristo – 3ª estrofe) e conjunção plena (por meio da

---

<sup>235</sup> No *HASD*, encontra-se sob o número 230. Versão de “It is Well with my Soul”, de autoria de Horatio Spafford (1828-1888) e Philip Paul Bliss (1838-1876).



Segunda Vinda e da concessão de vida eterna – 4ª estrofe). No *HASD*, constam quatro estrofes, sendo que as estrofes 3 e 4 apresentam-se como se segue:

Jesus, meu Senhor, ao morrer sobre a cruz  
Livrou-me da culpa e do mal;  
Salvou-me Jesus, oh, mercê sem igual!  
Sou feliz, e hoje vivo na luz.

A vinda eu anseio do meu Salvador;  
Em breve virá me buscar;  
E então lá no Céu vou pra sempre morar,  
Com remidos, na luz do Senhor.

Ao passo que os autores e versionistas destes hinos tradicionais sintetizaram o tempo teológico no espaço poético de quatro/cinco estrofes, há autores contemporâneos que resumem a sequência cronológica de eventos-chave da teologia cristã tanto em canções simples como também no encadeamento de canções de um disco/CD, como será demonstrado a seguir.

### **5.8 Leonardo Gonçalves e o sentido do culto cristão**

No CD *Viver e Cantar*, o cantor, compositor e produtor Leonardo Gonçalves realiza uma síntese musical da teologia adventista. Assim como a maior parte dos CDs produzidos no meio adventista, este álbum também compartilha o cristocentrismo e a escatologia, e também não enfatiza uma das marcas mais distintivas do adventismo do sétimo dia, o sábado. Essa atitude, além de facilitar o trânsito musical no meio cristão, visa a confirmação e a divulgação de crenças e valores comuns ao protestantismo, e não o destaque de interpretações particulares.

Selecionamos este álbum para estudo por se tratar de um trabalho de grande repercussão no meio evangélico nacional e de uma produção que enuncia uma concepção elaborada da estruturação da teologia no que tange aos aspectos remissório e escatológico e, também, da comunhão e da adoração.

Esse CD tem uma distinção lítero-musical que escapa do lugar-comum da mera colocação de letra religiosa sobre melodias de estilos populares da mídia. Antes, não há um gênero comum às canções – não é um cd de rock *gospel*, não é de “ministério de adoração”, não há baladas românticas. As melodias e arranjos parecem mais alinhados

com a tendência da música alternativa ou independente contemporânea, que não busca alinhar-se a um gênero musical único, mas está em constante pesquisa de fontes sonoras. Essa visão leva a uma multiplicidade estilística (do coral gregoriano aos estilos modernos) e a uma capacidade de transcendência do padrão massificado de clichês melódicos e poéticos.

O CD *Viver e Cantar* está dividido em três partes. A primeira é uma sequência de canções reunidas sob o título *História da Redenção*. Vale ressaltar que esse foi o título de alguns concertos de Leonardo Gonçalves,<sup>236</sup> além de ser o título de um dos livros de Ellen White distribuídos pela Casa Publicadora Adventista.

A segunda parte é denominada *Relacionamento com Deus* e a terceira, *Louvor e Adoração*. Essa sequência apresenta um encadeamento teológico em que o ser humano é, primeiramente, salvo pelo agente divino, em seguida aciona um estado de comunhão com esse ser e, então, se expressa em atitudes de adoração. Nessa concepção de adoração, que está pareada com a concepção protestante tradicional, o ato de louvar a Deus não é uma oferenda petítória por salvação pessoal. Antes, é exatamente por causa dos atos divinos já realizados que o beneficiário manifesta suas atitudes de adoração.

Cada uma das cinco canções da seção *História da Redenção* introduz um ponto doutrinário/teológico significativo: a entrada do pecado no mundo, a morte remissória de Cristo, a ressurreição deste agente divino, o segundo advento e a esperança de vida eterna no céu. O álbum apresenta não somente a teologia cristã, mas também a teleologia bíblica, isto é, a noção de finalidade, de propósito, de uma história humana dirigida à resolução última de todos os conflitos.

A primeira música, “É preciso apenas crer” (Mário Jorge Lima), tem a função de prólogo. A primeira frase é cantada em uníssono e, então, introduz-se um quarteto vocal que remete ao padrão do coral gregoriano na primeira estrofe e a harmonia vocal moderna na seção posterior.<sup>237</sup>

Como por um homem  
O pecado começou  
Também por um homem  
A salvação entrou

---

<sup>236</sup> Informação disponível em <<http://leonardogoncalves7.blogspot.com.br/2010/11/historia-da-redencao.html>>. Acesso em 02 ago 2013.

<sup>237</sup> Cf. partitura desse arranjo em “Anexo B16”.

Pode-se inferir que os arranjadores iniciaram o CD com vários símbolos indicativos de incoatividade, termo que diz respeito às “primeiras ações”: a gênese histórica (a entrada do pecado), o número “um” na letra (*Por **um** homem o pecado começou e Por **um** homem a salvação entrou*), a gravação das quatro vozes feita por um só cantor – o próprio Leonardo –, a primeira nota da música é dó (nota-símbolo inicial da escala musical) e a tonalidade da música se inicia em dó menor (o acorde final tem resolução em Dó Maior).

“Moriá” (Daniel D. Salles), a canção seguinte, abrange a simbologia do sacrifício expiatório de Cristo. A letra aponta para a prefiguração da morte vicária de Cristo segundo a narrativa bíblica da substituição de Isaque, filho de Abraão, por um cordeiro (*Naquele dia o filho escapou e o cordeiro morreu em seu lugar*). A segunda parte da canção aborda a morte com valor remissório de Cristo (*Naquele dia, o cordeiro escapou e o Filho morreu em meu lugar*).

A terceira canção, “Ele Vive”, trata de um narrador que foi testemunha ocular da morte de Cristo. Na primeira estrofe, letra e intérprete expressam melancolia e resignação (*o sol da Justiça se apagou / o mundo inteiro viu os cravos em Suas mãos*), enquanto a melodia do refrão e a interpretação vocal da segunda estrofe comunicam outro estado de espírito, dessa vez, de confiança e contentamento (*e hoje sou livre / pois Ele vive*).

No CD *Viver e Cantar* ouve-se uma recriação musical do tradicional estilo melódico judaico, como nas faixas “Ele Virá”, “Viver e Cantar”, “Nachamu, Nachamu” e “Salmo” (Gerson Salcedo), sendo que esta reproduz o modelo literário dos salmos bíblicos.

A música “Ele Virá” (Leonardo Gonçalves), apesar da letra sobre o segundo advento do Messias constituir-se oposição à crença judaica tradicional, apresenta pontos de referencialidade judaica do álbum: na melodia, ouvem-se trechos que remetem a melodias judaicas tradicionais; no arranjo instrumental está patente a rítmica moura – o violão percussivo e o recurso das palmas lembram a sonoridade ibérica do flamenco, mas, no contexto dessa canção, relaciona-se a aspectos rítmicos judaicos; e, na performance vocal, percebe-se que o padrão dos melismas executados pelo intérprete inspira-se no tradicional canto judaico. Ele utiliza esse recurso ao reproduzir o canto vocal característico de certas regiões do Oriente Médio.

A análise da canção “Ele Virá” é fundamental para uma abordagem teomusicológica da produção musical adventista. A canção abre com um recitativo que

cita uma passagem-chave para o adventismo (Apocalipse 14:7): “Temei a Deus e dai-lhe glória, pois é vinda a hora do Seu juízo e adorai aquele que fez o céu, o mar, a terra e as fontes das águas”.

Em seguida, nas partes cantadas, a ênfase escatológica destaca os “sinais” do tempo do fim:

Fome, miséria, enchentes e destruição.  
Guerras sem nexos, terror, atentados, orgulho  
E incompreensão  
O medo domina um mundo  
Que sente que vai acabar  
Escravos do próprio egoísmo alheios à vida,  
Mas Ele virá, Ele virá  
Ele virá, Ele virá...

Na seção seguinte, aponta-se para a existência de contrafações do Cristianismo, faz-se uma referência à omissão do sábado pelo cristianismo majoritário e, também, uma crítica contra a obediência a regulamentações desassociada de sentimentos fraternos. Cada estrofe, que representa a constatação de ocorrências nas esferas secular (1ª estrofe) e cristã (2ª estrofe), é sucedida pelo refrão exortativo quanto à perspectiva jurídica do segundo advento.

Falsos profetas enganam o povo de Deus  
Falsas doutrinas e falsos milagres  
dão margem, razão aos ateus  
Esqueceu-se do dia sagrado  
Ignora-se a Lei do Senhor  
E quem não ignora estatutos,  
Ignora a essência da lei que é o amor  
Mas Ele virá, Ele virá...  
[...]

Ainda durante a canção, recita-se outro trecho bíblico fundamental para a exegese adventista: “Aqui está a perseverança dos santos: os que guardam os mandamentos de Deus e a fé em Jesus” (Apocalipse 14:12). Também se abre espaço para a exaltação da soberania divina no contexto escatológico: “Grandes e admiráveis são Tuas obras, Senhor / Justos e verdadeiros são Teus caminhos, ó Rei das nações” (Apocalipse 15:3).

Na parte final da letra de “Ele Virá”, cria-se um estado de ambivalência existencial ao alternarem-se certezas (na parte cantada) com hesitações (na parte recitada). O uso do condicional “se” no trecho falado reforça o estado de insegurança e dúvidas espirituais, o que está em contraste com a reiteração cantada da expressão afirmativa *Ele virá*. Esses trechos são vocalizados enunciando-se um conflito interno experimentado pelo narrador dividido entre a certeza (cantada) do advento de Cristo e a dúvida (recitada) natural humana.

E se eu estiver sozinho?  
E se estiver escuro?  
E se estiver frio?  
(Ele virá)  
E se eu estiver longe?  
E se for tarde?  
(Ele virá)  
As dúvidas me confundem  
E a volta de Jesus é certa  
Minha insegurança é grande  
(Ele virá)  
Não quero temer Sua vinda  
Minha oração é sincera  
[...]  
E se eu tiver que descansar  
Que eu possa acordar sorrindo  
Peço força para me vencer  
Quero conhecer-Te de verdade  
[...]  
Não vou temer  
Vou me entregar  
E nada vai me impedir  
Vou vê-Lo naquele dia...  
...sorrindo.

O acompanhamento instrumental vai se intensificando em proporção à progressão ascendente da altura e do volume da voz recitada e do vocal cantado. Como um espelhamento da transição temporal e teológica do adventismo, em sua trajetória do desapontamento histórico à renovação da esperança, a canção “Ele Virá” modula a tensão dúvida/certeza, a qual é dissolvida poeticamente pela expectativa de conjunção plena (*vou vê-LO naquele dia sorrindo*) e solucionada musicalmente pela instrumentação serena ao final.

A sequência *História da Redenção* se encerra com a canção “Um Dia”, uma descrição da eternidade concedida aos indivíduos salvos, em que a tensividade vocal e

orquestral das canções anteriores dá lugar a um quadro de placidez e quietude. Segundo o pastor e compositor André Gonçalves, irmão de Leonardo Gonçalves, tanto o uso da harpa quanto a suavidade de movimento melódico-harmônico estão, nesse arranjo, relacionados ao imaginário da atmosfera celestial da era medieval e renascentista e ao sentido de imobilidade (ausência de tensão) enquanto sinal de perfeição/santidade.<sup>238</sup> Por outro lado, pode-se dizer que esta sonoridade está também associada à música minimalista e à evocação musical de relaxamento físico e mental.

Neste CD, apresenta-se uma grande variedade de recursos e temas na seção inicial: a tradição judaica e a doutrina pré-milenarista; a transição de sentimentos humanos da dúvida à certeza; a performance vocal que vai da recitação verbal à expansão de alturas melódicas; arranjos que trafegam do estilo ocidental à musicalidade oriental.

No álbum *Viver e Cantar* propõe-se que o *Relacionamento com Deus* (tema da segunda parte do CD) nasce do conhecimento prévio da *História da Redenção* (ouvida na primeira parte). Não por coincidência, essa segunda seção abre com a declaração “conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”.<sup>239</sup>

Em seguida, ouve-se “Viver e Cantar”, composição de João Alexandre que dá título ao CD. O arranjo reproduz trechos de outra canção dessa produção, “Ele virá”, e reprocessa a combinação da tradição musical judaica com a estética musical pop contemporânea.

Outras duas músicas, “Livre Sou” e “Livre, Enfim”, abordam o desejo de restauração pessoal e comunhão relacional com a divindade. A seção intitulada *Relacionamento com Deus* é encerrada com “Se Tiveres Paz” (Cleverson Pedro), uma canção de cadências sem sobressaltos e que visa propiciar uma atmosfera de serenidade por meio de instrumentação e performance vocal mais contidas.

Até este ponto, o encadeamento textual-musical desta produção de Leonardo Gonçalves executa um espelhamento do modelo de culto adventista, em que a didática apologético-doutrinária antecede a mensagem conversionista e de intimidade relacional do adepto com a divindade.

---

<sup>238</sup> André Gonçalves esclareceu estes pontos ao autor desta tese em comentário disponível em <<https://www.blogger.com/comment.g?blogID=37758145&postID=5058612573908510857>>.

<sup>239</sup> Excerto bíblico registrado no livro de João (8:32).

A última seção do CD – *Louvor e Adoração* – também começa com um interlúdio (“Serviço”, de André Gonçalves) *a capella* para quatro vozes – todas gravadas por Leonardo Gonçalves.

Em duas canções, “Minha Fortaleza” e “Salmo”, a orientação do louvor e adoração parte da tradição judaica de fé e de exaltação de Deus. Ambas estão baseadas no livro dos Salmos, embora suas letras não demonstrem a opulência metafórica dos originais bíblicos. Há também uma mudança de timbre na voz do cantor, que ganha tons mais líricos e não executa os habituais melismas vocais que passaram a ser associados a Leonardo Gonçalves.

A canção “Obrigado”, de Samuel Silva, apresenta outra configuração, agora com ecos melódico-harmônicos do estilo *black gospel* contemporâneo de cantores como Kirk Franklin e Fred Hammond.<sup>240</sup> Sua letra (*Eu te agradeço, Senhor / Pelo carinho, pelo amor / [...] Cristo te amo, Tu és minha luz*), assim como a da música seguinte, “Somente a Ti”, de Wendel Matos (*Somente a Ti vou louvar, meu Senhor / Somente a Ti vou cantar em louvor*), exibe facilidade melódica e textual que está próxima do estilo poético e musical das modernas canções congregacionais dos CDs jovens adventistas.

Ao final do álbum, observa-se um significativo fundamental dessa produção: seu sentido litúrgico. J. Von Allmen escreve que o sentido profundo do culto e da liturgia é a recapitulação da história da salvação, pois “resume e confirma sempre de novo a história da salvação [...] O passado e o futuro, o evento capital da história da salvação e sua manifestação triunfante, estão realmente presentes” (2005, p. 32-34). Ao recapitular a teologia e a teleologia da redenção, o álbum *Viver e Cantar* providencia uma transfiguração do culto cristão e de sua função pedagógica, soteriológica, escatológica e litúrgica.

### **5.9 A canção adventista contemporânea enquanto teologia**

A quarta fase do pensamento teológico adventista tem sido marcado pela reafirmação da autoridade teológica de Ellen White, pela popularidade de especulações apocalípticas e pela apologia da manutenção da unidade doutrinária da igreja. Contraditoriamente, nesse período, denominado de *retomada do fundamentalismo*, tem

---

<sup>240</sup> Cf. álbuns “The Rebirth of Kirk Franklin” (2002) e “Hero” (2005), de Kirk Franklin; “Free to Worship” (2006), de Fred Hammond.

se percebido maior autonomia dos adeptos, o que se faz representar por “considerável relaxamento de tabus adventistas e um estilo de culto mais expressivo” (2007, p. 107).

Esse contexto também sinaliza para a compreensão da música enquanto teologia, em que os cânticos adventistas sinalizam para a *transfiguração* da teologia adventista em música, incluindo a incorporação de novas crenças ajustáveis ou não ao escopo doutrinário, e para o *habitus* mental dos adventistas modelado pela mentalidade da mordomia.

Nesse sentido, a música que acompanha um determinado movimento dentro do adventismo é utilizada para transmitir didaticamente conceitos teológicos, mas ela também transfere ou transfigura musical e textualmente os elementos do pensamento teológico e das concepções a respeito da divindade.

Se as prolongadas repetições do cântico neopentecostal de adoração transfiguram o método da Confissão Positiva,<sup>241</sup> que consiste de repetições de frases de autoestímulo e ao qual se atribui a chave para o sucesso financeiro, as letras dos cânticos de inclinação romântica e idealização de intimidade com a divindade constituem o capital simbólico religioso moderno de ênfase na relação imanente do adorador com o sujeito adorado.<sup>242</sup>

Apesar da crítica de que a adoração contemporânea tem concedido aos gestos e expressões faciais o *status* de sinais visíveis de aparência de santidade e, ainda, de que tem havido uma ambivalência entre a ênfase pentecostal no Espírito Santo e a noção de “chuva serôdia”, o estilo neopentecostal de adoração não se mostrou intacto no sistema litúrgico-musical adventista devido aos mecanismos de triagem dos elementos controversos para a tradição do culto adventista.

Esse contexto litúrgico, situado na quarta fase da trajetória do adventismo, apresenta baixo índice de reprodução do estilo neopentecostal de adoração em virtude do limitado entusiasmo do universo adventista para com dinâmicas “que abalem a ortodoxia adventista tradicional” (BULL; LOCKHART, 2007, p. 107).

Por outro lado, há teólogos adventistas que avaliam que a renovação musical evangélica tem promovido um desencaixe na ortodoxia adventista ao impactar a produção institucional de CDs com cânticos para reuniões e cultos jovens, os “CDs

---

<sup>241</sup> A Confissão Positiva se origina com Norman Vincent Peale (*O poder do pensamento positivo*), sendo Kenneth Hagin o propagador desse método entre os evangélicos. Cf. Ricardo Gondim, *O evangelho da nova era: uma análise e refutação bíblica da chamada Teologia da Prosperidade*, 5ª ed. (São Paulo: Abba Press, 1999).

<sup>242</sup> Uma análise da transição no conceito cristão a respeito de Deus, da ênfase na concepção transcendente para a ênfase na relação imanente, se encontra em STEFANI (2006), p. 157-186.



juvens”, os quais teriam passado a comunicar uma orientação teológica que atenua e modifica a identidade escatológica adventista. Segundo Rodrigo G. Barbosa (2008), as músicas dos CDs jovens apresentam menor teor escatológico e maior abordagem intimista da relação entre o adepto e o ser divino, constituindo, assim, um conteúdo teológico existencialista-desescatológico.

Essa nova perspectiva estaria em contraste com a teologia essencialista-escatológica que marca o adventismo histórico, visto que, “no adventismo, o intelectual é colocado acima do emocional em contraste com a teologia existencial” e que “mais que uma experiência, a revelação é uma base espiritual e racional da fé e do relacionamento para com Deus” (BARBOSA, 2008, p. 12).

Nos termos do Adventismo, a abordagem teológica essencialista-escatológica demanda uma busca intelectual e racional da fé e da “verdade” para explicar e enfatizar a intervenção sobrenatural de Deus na resolução final da história humana. No entanto, na visão de Barbosa, a teologia de cunho existencial (como nas proposições de Buber, Bultmann) ressaltaria o aspecto emocional da religião enquanto a religiosidade evangélica contemporânea tem traduzido esse aspecto por meio de cânticos de forte apelo hedonista. Nesse sentido, os cânticos contemporâneos estariam reforçando uma teologia cuja ênfase “não está na palavra de Deus ou na sua compreensão cognitiva, mas na sua experimentação do ser divino pelo homem” (OLIVEIRA; PIRES, 2005, p.108-109).

O repertório dos CDs jovens, assim, estaria contribuindo para uma desescatologização do adventismo, visto que as letras sustentam uma busca por contato imanente com a divindade no presente em detrimento de um reforço na apreensão racional da esperança de libertação e restauração do mundo por ocasião do advento futuro. Nesse diagnóstico, “como o conteúdo adventista é escatológico-essencialista, onde a razão bíblica é enfatizada, em detrimento de uma emotividade que gera uma desescatologia-existencialista, a igreja estaria correndo risco de perder sua identidade [...]” (BARBOSA, 2008, p. 44).

Apesar do índice de canções de interesse no contato imanente e imediato com Deus ser menor do que aquele encontrado em canções *gospel* neopentecostais, Barbosa verificou que, nas letras dos CDs jovens produzidos entre 1997 e 2005, “a ênfase existencial está presente em 59% delas contra 41% de conteúdo mais escatológico” (id, *ibid*). De acordo com a coleta de dados, dos 128 cânticos registrados nos CDs jovens produzidos entre 1997-2005, somente 21 (16,5 %) possuem ênfase escatológica.

Para alguns teólogos, a atenuação da mensagem escatológica pode neutralizar ou esterilizar o adventismo,<sup>243</sup> e a música de conteúdo existencialista-desescatológico dos CDs jovens seria um fator desestabilizador da identidade tradicional da Igreja Adventista, pois o existencialismo “eliminará por completo a identidade profética do adventismo” (TIMM, 2004, p. 291).

Entretanto, a visão de que os CDs jovens não enfatizam a escatologia deixa de enxergar que as produções musicais de outras épocas não apresentam uma ênfase maior nessa temática distintiva do adventismo. A análise das temáticas dos cânticos registrados na coletânea jovem *Vamos Cantar* (1973) mostra que, dos 84 cânticos, 16 (19,04 %) são explicitamente escatológicos. Constam também outros cânticos que mencionam a Segunda Vinda ou a expectativa dos adeptos pelo advento, porém, a quantidade de referências ao tema não atinge 1/4 do total de músicas. Na coletânea *Vamos Cantar, vol. 2* (1979), dos 49 cânticos, somente 9 (18,3 %) são de conteúdo escatológico.

O *Hinário Adventista do Sétimo Dia* (1996), com 610 hinos, relaciona 85 cânticos (13,9 %) que abordam temáticas como Segunda Vinda (28 hinos), Juízo Final (4 hinos) e Nova Terra (26 hinos). Se somarmos as letras de seções como “Vitória e Recompensa” (19 hinos) e “Peregrinação” (8 hinos), que enunciam o conteúdo escatológico, teremos o total de 119 hinos que enfatizam a mensagem escatológica, constituindo 19,5 % do repertório geral do *HASD*. Amostragem semelhante verifica-se no hinário *Cantai ao Senhor* (1963), no qual 1/5 do repertório dedica-se ao capital simbólico da identidade escatológica.

Esse fato sugere considerar que a quantia supostamente baixa de cânticos que ressaltam o conteúdo teológico essencialista-escatológico não é exclusividade dos CDs jovens, embora esse contexto evidencie uma repercussão da cultura evangélica contemporânea, a qual tem providenciado um recorte temático de ênfase laudatória/litúrgica. Como demonstrado, uma porcentagem similar de cânticos escatológicos comparece em produções jovens de décadas anteriores e, também, na própria constituição dos hinários institucionais.

Por outro lado, vale lembrar “que as mensagens da poesia das músicas adventistas não vão ter uma desescatologia tão forte como o existencialismo-materialista sugere. Inclusive algumas poesias classificadas como existencial até

---

<sup>243</sup> George R. Knight, *A visão apocalíptica e a neutralização do adventismo* (Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2010).

possuem elementos escatológicos” (BARBOSA, 2008, p. 22). Por essa razão, vários cânticos que enunciam temas soteriológicos, missiológicos ou laudatórios/litúrgicos, e que são classificados na tipologia existencialista, incluem versos que aludem à doutrina escatológica adventista.

A tensão entre uma teologia essencialista-escatológica e uma teologia existencialista-desescatológica apontada por alguns teólogos adventistas denota que a música é observada como uma teologia. Ao expressar ideias e noções a respeito da soteriologia e da escatologia, os compositores reforçam sua adesão a esta ou aquela ênfase ou abordagem teológica. Sua produção musical constitui, assim, a enunciação da teologia e é, ao mesmo tempo, entendida pelos especialistas como uma forma de teologia.

### **5.10 Mudanças teológicas e inovações musicais**

Para o etnomusicólogo Kwabena Nketia, o princípio que subjaz na música ritual africana é a estrita relação da seleção e do controle dos estilos e instrumentos musicais usados na adoração com a concepção da divindade ou com o enfoque do indivíduo na adoração (1970, p. 11-12).

Lois Al-Faruqi avalia que as músicas religiosas espelham e expressam o complexo de noções religiosas subscritas em uma determinada cultura ou época:

Um conjunto de [...] crenças religiosas prediz um tipo de experiência religiosa e, por extensão, uma noção particular da música religiosa adequada. Um outro conjunto de crenças religiosas dá origem a um tipo diferente de acordo entre experiência religiosa e música religiosa (1983, p. 27).

Nketia trata da música ritual africana e Al-Faruqi estuda o canto *qur'anic* da religião islâmica e dá atenção também à música cristã. As análises trazidas por esses autores proporcionam a compreensão de que as relações entre as ideias sobre a divindade ou o conjunto de crenças de um grupo social, ou de um indivíduo, afetam a produção de bens musicais religiosos. Bourdieu (1974) aponta que a subjetividade da experiência religiosa se realiza objetivamente na prática social. Ocorre, então, uma transfiguração das relações sociais e, neste caso, das relações religiosas, o que vem a ser

mobilizado pelas forças do “trabalho religioso socialmente condicionado pelas relações internas do campo religioso” (OLIVEIRA, P., 2011, p. 193).

Se o conceito adventista contemporâneo de adoração a Deus se tornou distinto da noção adventista tradicional de adoração é porque a mudança nos padrões musicais é precedida ou vem acompanhada por uma mudança nas relações internas do campo adventista. Nesse cenário, por enquanto, não está em curso a substituição irreversível de um repertório antigo por outro mais moderno, mas seguramente tem-se promovido a ascensão de um modelo de louvor com cânticos contemporâneos para o degrau do padrão do louvor tradicional com hinos. Em vez de permuta, ocorre um nivelamento de modelos de seleção musical para a liturgia.

Os conflitos pelo monopólio da produção litúrgico-musical no campo adventista nem sempre são compreendidos num plano de duas faces distintas e complementares: a atualização do modelo litúrgico é tanto um agente de continuidade histórica das dinâmicas de inovação como também é uma ruptura institucional que assimila a inovação como fator de funcionalidade evangelística.

Resulta que um dos setores da concorrência eclesiástica interna, às vezes, omite as tensões na trajetória da IASD que surgem devido à incorporação de novos padrões musicais, levando os setores mais conservadores a idealizarem um passado de pureza litúrgica. Ao mesmo tempo, o setor oposto procura utilizar exemplos históricos de renovação musical como justificativa para a adoção de procedimentos litúrgicos inovadores, deixando de avaliar que determinados processos de alteração litúrgica ocorreram em contextos religiosos distintos e em outras condições sociais e culturais.<sup>244</sup>

As inovações litúrgicas e evangelísticas dos fundadores do adventismo, assim como as novidades musicais do programa evangelizador efetuado no pós-guerra e as coletâneas de “corinhos” produzidas para a juventude nos anos 1960-1970, demonstram a capacidade desenvolvida pelo adventismo de se adaptar às demandas negociadas entre os leigos e o governo eclesiástico. A assimilação de estratégias contemporâneas de louvor e adoração continua a cargo dos especialistas com cargos institucionais e tem sido viabilizada num contexto de triagem de elementos musicais, textuais e cênicos.

Os opositores podem alegar o abandono lento e gradual da tradição litúrgica adventista e justificar sua visão pessimista reportando-se a um evento controverso de ruptura litúrgica e doutrinária ocorrido na Igreja Adventista conhecido como o episódio

---

<sup>244</sup> A corrente alinhada ao pensamento tradicional no debate sacro-musical adventista pode ser visualizada em Bacchiocchi (2000). Uma corrente divergente pode ser conferida em Ed Christian (2003).

da “Carne Santa”. Essa ilustração histórica auxilia na compreensão das relações estritas entre concepções teológicas e produção sacro-musical no campo adventista.

Em 1899, um movimento surgido entre adventistas do sétimo dia no Estado de Indiana, EUA, sustentava que os conversos deviam atingir a santidade plena por meio de manifestações físicas que representariam a obtenção do Espírito Santo. Eles entrariam no “jardim do Getsêmani”, receberiam a “carne santa” e, assim, estariam incorruptíveis e preparados para a transladação para o reino celeste.<sup>245</sup>

No ano seguinte, uma reunião campal (*camp meeting*) de reavivamento realizada na cidade de Muncie, Indiana, atraiu multidões que presenciaram as manifestações religiosas que, em seguida, foram consideradas desviantes da doutrina adventista oficial.<sup>246</sup> Segundo depoimentos “os fanáticos provocavam um alto grau de excitação utilizando instrumentos musicais [...] gritavam, oravam e cantavam até que alguém da congregação caísse prostrado e inconsciente”.<sup>247</sup>

Para alguns líderes da IASD presentes no local de reuniões em Muncie, a música do evento era responsável pela excitação das manifestações extáticas do movimento que viria a ser tratado como portador de heresias doutrinárias no contexto de crenças adventistas.

A repercussão negativa do episódio levou os líderes da IASD nos Estados Unidos a ações que rechaçaram o movimento da “Carne Santa”, tendo à frente o papel decisivo de Ellen White no combate às compreensões doutrinárias consideradas errôneas no escopo do adventismo.<sup>248</sup>

Cem anos após aquele evento, as discussões a respeito das modificações litúrgico-musicais têm levado os contendores a retomar o aspecto musical do episódio da “Carne Santa” com o intuito de advertir sobre as ameaças à perda de identidade do culto adventista. De outro lado, os setores mais alinhados à inovação sacro-musical no adventismo contemporâneo advogam que a rejeição da liderança adventista ao evento em Indiana foi dirigida ao aspecto doutrinário, e não à seleção de cânticos, visto que o

---

<sup>245</sup> O movimento da Carne Santa apregoava que era preciso obter a natureza não caída semelhante à que Adão possuía no Jardim do Éden antes da Queda. Afirmava-se, ainda, que, assim como Cristo havia passado por uma experiência no Jardim do Getsêmani, a experiência das manifestações extáticas faria o converso passar pelo “jardim” e adquirir a santidade perfeita.

<sup>246</sup> O jornal *Muncie Daily Herald* de 13 de setembro de 1900 estimou o afluxo de 3.500 presentes no local das reuniões.

<sup>247</sup> Depoimento encontrado em Elena de White, *Mensagens Selectos*, tomo 2, p. 35. Texto dos compiladores dessa publicação em língua espanhola.

<sup>248</sup> A *Carta 132* (1900), que adverte contra o movimento da “Carne Santa”, está registrada em Ellen White, *Mensagens Escolhidas*, vol. 2, p. 31-39 (Tatuí, SP: CASA, ). Na carta, a autora diz que gritos não são sinais de santificação e que o adventismo deve se afastar do fanatismo e dos cultos com balbúrdia.

movimento contradizia as crenças fundamentais do adventismo a respeito de santificação, papel do Espírito Santo e segunda vinda de Cristo.

Um dos lados defende que a forma da música foi um fator catalisador das manifestações extáticas do movimento da “Carne Santa”. O outro sustenta que a teologia do movimento é que demandava a forma musical utilizada.

Então, que forma musical teria sido essa? Segundo o pastor adventista Stephen Haskell, presente no local dos eventos, os músicos participantes no encontro campal eram “tão treinados em sua linha musical como qualquer coro do Exército da Salvação que já ouvistes. De fato, seu esforço de reavivamento é simplesmente uma cópia fiel do método utilizado pelo Exército da Salvação”.<sup>249</sup>

Conquanto a metodologia evangelística do Exército de Salvação, com uso de instrumentos de sopro e percussão, cânticos entusiásticos e prédicas eufóricas e emocionais em logradouros públicos fosse considerada extravagante para as denominações cristãs mais tradicionais, os cânticos entoados no evento campal em Indiana constavam nos hinários institucionais (como o *Garden of Spices*) utilizados nos cultos realizados nos templos adventistas. Tratava-se, portanto, de um movimento que reproduzia um modelo cútico das igrejas *Holiness* (Santidade), em que as manifestações de ordem física eram altamente significativas, mas cuja trilha sonora consistia de hinos comuns para as congregações adventistas.

Pode-se dizer, assim, que não era um repertório diferente ou renovado que incentivava as manifestações extáticas, mas, possivelmente, a maneira de cantar refletia a ênfase na corporalidade necessária àquele modelo teológico. Nesse sentido, pode-se dizer “sem a heresia do êxtase físico e da Carne Santa para a transladação, a música extremamente excitante [...] não teria lugar” (REIS, 2012, p. 4).

A música e o culto daquele movimento possuíam antecedentes na tradição reavivalista dos *camp meetings*, e tinham também um antecessor particular em alguns cultos da época do adventismo milerita (ainda que desestimulados pela liderança do movimento) e dos anos iniciais do movimento adventista pós-1844.<sup>250</sup>

Na raiz das preocupações em relação à renovação litúrgico-musical no adventismo contemporâneo está o pensamento de que os novos cânticos de adoração

---

<sup>249</sup> *Carta 1*, S. N. Haskell para Ellen White, 25 de Setembro de 1900. Sobre a questão, o pastor Isaac Malheiros escreveu textos bem elucidativos. Ver “Culto da ‘Carne Santa’: uma cópia de métodos”. Disponível em <<http://www.adoracaoadventista.com/2011/12/culto-da-carne-santa-uma-copia-de.html>>.

<sup>250</sup> Ver “Advent Singing” no capítulo 4 desta tese. No culto adventista primitivo, a prática dos brados de louvor era comum. James White chamou os oponentes dos brados de louvor (*shouting*) de “tíbios, enganados e endurecidos” (*Review and Herald*, 20/01/1853, p. 140).

constituem um reprocessamento do pentecostalismo que, embora desprovido de manifestações extáticas, seria capaz de ativar manifestações extremas de emocionalismo e gestual físico que desestabilizariam o culto tradicional.

São duas as preocupações centrais de alguns setores do adventismo em relação à renovação litúrgico-musical. Uma diz respeito ao índice de interação do adventismo com o movimento carismático, o que pressupõe perda ou contaminação da identidade simbólica adventista.<sup>251</sup> A outra tem relação com os eventos do “tempo do fim”, quando muitos adventistas, segundo predições de Ellen White, serão enredados pela contrafação relacionada à adoração.<sup>252</sup> Nessa dupla perspectiva, comparecem questões relacionadas à música e à cosmovisão teológica.

De fato, a renovação musical neopentecostal tem sido capaz de intensificar a carga de dramaticidade por meio de inflexões vocais emocionadas de ministros de louvor, os quais entoam prolongadas repetições de refrões e proporcionam letras que visam exercitar a intimidade do sujeito com os agentes divinos.

Os cânticos adventistas de adoração seriam, portanto, uma transfiguração do pensamento teológico neopentecostal?

De acordo com C. Peter Wagner (1988, p. 21), a “terceira onda” do pentecostalismo se prefigurou no surgimento de múltiplas e pequenas denominações carismáticas independentes que atenuaram a ênfase na doutrina da glossolalia como batismo do Espírito Santo.<sup>253</sup>

Ao pesquisador interessado em estudar as interações entre o adventismo e o referencial simbólico neopentecostal, a visualização dos DVDs com ênfase na adoração congregacional produzidos pela Gravadora Novo Tempo possibilita a percepção de que, ao contrário do movimento da Carne Santa e sua “cópia fiel” de métodos do Exército de Salvação e do movimento *Holiness*, não há reprodução da teologia neopentecostal no cântico contemporâneo adventista.

---

<sup>251</sup> Ver Samuelle Bacchiocchi, “A crise de identidade adventista: uma visão da música de adoração”. Visualizado em <<http://musicaeadoracao.com.br/20149/a-crise-de-identidade-adventista-uma-visao-da-musica-de-adoracao/>>. Acesso em 9 ago 2013; ver também BARBOSA (2008).

<sup>252</sup> C. Raymond Holmes, Worship in the Book of Revelation, in *Journal of the Adventist Theological Society*, 8/1–2 (1997): 1–18; Bacchiocchi, *O cristão e a música rock*, 2000, p. 37-39. Visualizado em <<http://es.scribd.com/doc/4547242/O-Cristao-e-a-Musica-Rock>>. Acesso em 25 jun. 2011. Ver também STEFANI (1994).

<sup>253</sup> A “primeira onda” se refere ao início do movimento pentecostal com ênfase na glossolalia como sinal do batismo do Espírito Santo. A “segunda onda”, a partir dos anos 1960, trata-se do movimento de renovação carismática que foi incorporado por várias denominações cristãs (WAGNER, 1988, p. 16-21).

Enquanto no neopentecostalismo há cânticos que convocam a chuva como sinal do derramamento do Espírito Santo capaz de inspirar fenômenos extáticos, no adventismo utiliza-se o modelo litúrgico-musical *gospel* para solicitar a chuva serôdia, a última chuva, uma ferramenta de mobilização no “tempo do fim” para a pregação intensificada da mensagem do advento de Cristo e para a restauração de doutrinas bíblicas não adotadas pelo cristianismo majoritário.

Ao passo que no cântico neopentecostal de adoração os ministros de louvor encenam uma acentuada carga dramática com inflexões vocais emocionadas e intenso código gestual, no adventismo a dramaticidade está bastante atenuada e, também, observa-se menor predisposição dos participantes do culto para o envolvimento físico.

Também não ocorre, no Brasil, o surgimento de denominações adventistas renovadas ou carismáticas, o que decorre da menor autonomia das congregações em relação às instâncias centralizadoras das atividades eclesiais dentro do Adventismo do Sétimo Dia.<sup>254</sup>

No adventismo, o cântico de adoração demonstra transitar entre a manutenção dos códigos do culto tradicional e a renovação dos caracteres litúrgico-musicais. Para Lilliane Doukhan, existem antagonismos nas tensões advindas do conflito pela gestão dos bens musicais no adventismo porque “os contendores creem que sua visão deve ser implementada exclusivamente, não em combinação com a outra” (2010, p. 293). Ainda segundo a autora, a concepção de música religiosa elevada responde ao “aspecto transcendental da religião”, em que a ênfase está na “profundidade intelectual e no conteúdo simbólico abstrato”, constituintes, de fato, do pensamento a respeito da música clássica (idem, p. 292).

Mas há outros setores da congregação para os quais a “música funciona essencialmente como um meio de expressão para o crente” (idem, *ibidem*). Essa música está situada nos níveis da emoção e da experiência e representaria o “aspecto humano da religião”, em que o foco está no estilo simples e direto, capaz de ser aprendida facilmente e envolver a congregação como um todo.

Se a música sacra consiste na “transformação da adoração em música” (SÖHNGEN, p. 8), então o estudo das atividades sacro-musicais e dos seus conteúdos estéticos e textuais são uma chave essencial para se compreender que a concepção da

---

<sup>254</sup> Há informações sobre manifestações de glossolalia em uma igreja adventista “*celebration*” localizada em Sidney, Austrália. Igrejas adventistas na Itália e na França registraram conflitos quanto à glossolalia, bem como a principal igreja adventista ao leste de Berlim. Ver Gerhard Hasel, 2005, p. 398, nota 27.



divindade, ou da teologia, está relacionada às tensões e à diversidade existentes na música da cristandade. Esse também é o papel da teomusicologia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do estudo desenvolvido nessa tese, destacou-se a análise teomusicológica a fim de esclarecer as afinidades eletivas entre música e teologia. Por meio da visão que contemplou múltiplas perspectivas derivadas de outras áreas, como a Sociologia da Religião e a Etnomusicologia, procurei equacionar as ideias fomentadas inicialmente por Jon Michael Spencer com as noções sociológicas e teológicas a respeito da religião cristã e da música sacra. Esse painel metodológico orientou a análise da configuração do campo teológico geral do Adventismo do Sétimo Dia em compasso com o desenvolvimento de uma perspectiva teológica para a prática musical da igreja.

Procurei visualizar as discussões a respeito da música adventista por meio de três perspectivas: a sociológica, que percebe as lutas pelo monopólio da gestão de bens sacro-musicais no campo de trabalho religioso; a teológica, que identifica que os modos de se compreender o sagrado podem ser determinantes nas escolhas estilísticas da composição musical; e, a teomusicológica, que avalia a teologia organizada de uma denominação cristã como geradora de disposições mentais que permearão a prática musical dos adeptos e analisa a música dessa igreja enquanto expressão da própria teologia.

No exame da produção de bens musicais do Adventismo, utilizou-se o tripé da análise teomusicológica: as abordagens descritiva, normativa e prognóstica. Busquei expandir as propostas analíticas de Spencer a fim de proporcionar um olhar acurado sobre a prática musical dos adventistas e, também, oferecer elementos teóricos de orientação aos pesquisadores cujos estudos conjugam música e religião ou, de forma mais específica, música e teologia.

Nesse sentido, percebi que a abordagem descritiva não deveria estar circunscrita ao estudo dos criadores e consumidores de bens sacro-musicais. A fim de compreender a produção e a entoação dos cânticos adventistas, percebi a necessidade de explicar a atitude musical dos adeptos por meio das diretrizes filosóficas e teológicas a qual eles estão subscritos. Assim, denominei a abordagem descritiva de “música na teologia”, visto que as idiosincrasias da produção musical adventista podem ser justificadas pelo assentimento dos músicos à autoridade da teologia. Mesmo em um cenário de demanda e irrupção de novidades sacro-musicais, pastores e músicos têm buscado na teologia a sustentação transcendental para legitimar a música ideal ou adequada para determinado

contexto cúllico ou evangelístico. O que pode ser chamado de processo de consagração da música.

O complexo teológico estabelecido pelos adventistas destaca-se pela coadunação de textos escriturísticos (da Bíblia) e “proféticos” (de Ellen White). Ficou demonstrado que a fundamentação teológica para a música no adventismo tem como referências imediatas tanto os textos bíblicos quanto os textos de Ellen White, a partir dos quais, percebe-se que conceitos como modéstia pessoal e, também, santidade como separação de músicas “mundanas” são conjugados com ideais de reverência, alegria e comunhão coletiva.

Assim, a análise dos cânticos adventistas foi acompanhada da análise da cosmovisão teológica de especialistas da teologia e da música. A abordagem normativa da Teomusicologia, que prevê que a música de um dado grupo social deve ser estudada à luz do cânon religioso e das interpretações religiosas relevantes para aquele grupo, supõe uma linha analítica que observa a presença da “teologia na música”.

É elementar o fato de que, em que pese a autoridade denominacional dos manuais e diretrizes, a esfera da prática musical litúrgica nem sempre absorve a regulamentação oficial de maneira unívoca. Em conjunto com o surgimento de novos estilos e comportamentos musicais, e em conjunto com as novas configurações sociais e religiosas que vão se configurando periodicamente, surgem debates e ideias que reexaminam os textos bíblicos e os textos de Ellen White com o propósito de legitimar as inovações e diminuir a relevância do discurso tradicional da igreja para a música. Estabelece-se, então, um campo de tensões onde se redefinem, ou se confirmam, as práticas sacro-musicais.

Pode-se inferir que o processo de burocratização da igreja, que envolveu a constante racionalização da fé para justificar publicamente a distinção doutrinária, bem como a pretensão de estabelecer-se como uma entidade religiosa de credibilidade social junto às classes mais escolarizadas, foram fatores que contribuíram para neutralizar futuras manifestações carismáticas dentro do Adventismo, visto que, após o falecimento de Ellen White, a instituição adventista não aprovou nenhum outro registro de fenômenos extáticos. Esse novo posicionamento atingiu sua culminância no repúdio oficial aos excessos físicos e emocionais ocorridos no episódio da “Carne Santa”.

Entretanto, a progressiva burocratização da fé adventista ou a necessidade de credibilidade pública, o que tornou o culto adventista mais semelhante ao de denominações protestantes majoritárias, não são razões suficientes para explicar as

mudanças na música litúrgica. Entre as hipóteses importantes levantadas nesta tese, sobressaiu-se a ideia de que a mentalidade adventista de exclusividade e excepcionalidade repercutiu nas proposições denominacionais para a prática musical e nos processos de seleção de formas musicais para enunciar as crenças.

Sugeriu-se, então, que a mudança gradual no repertório dos primeiros hinários adventistas esteve relacionada à noção de santidade wesleyana/adventista elaborada pelos fundadores e teólogos, profissionais ou leigos, da igreja. Notei, ainda, a relação com a ideia de singularidade teológica que deriva de crenças distintivas, como a guarda do sábado e a manifestação do dom de profecia. Tais crenças, somadas a outras interpretações distintivas a respeito da doutrina do Santuário e do estado do ser humano na morte e a ênfase na proclamação da iminência do Advento, configuram a identidade adventista.

Considerou-se que a formação e o caráter da teologia adventista, assim como pode ocorrer em outras denominações cristãs, estabeleceram parâmetros doutrinários que são revisados periodicamente pela Igreja Adventista. Assim, a identidade doutrinária que emergiu da configuração teológica acionou um recorte seletivo que incluía ou excluía temáticas religiosas e gêneros musicais e, ainda, chancelava ou não os aspectos relativos à performance vocal e instrumental. Se, como afirma Hall, “toda identidade é fundada numa exclusão e, nesse sentido, é um ‘efeito de poder’” (idem, p. 85), constatei que as ideias de excepcionalidade e exclusividade assinaladas no escopo teológico e cultural dos anos de formação da identidade adventista estão conectadas à prática musical em moldes semelhantes de exceção e exclusão.

Por outro lado, verificou-se que as marcas mais proeminentes da identidade teológica adventista nem sempre encontram correspondência na distribuição dos tópicos doutrinários nos cânticos. De fato, os pontos que demandam maior argumentação racionalista, como a doutrina do Santuário, são enunciados em seu aspecto menos denso. Isto é, a maior parte dos compositores tem explorado o aspecto mais à superfície de “graça e perdão” e não as referências a processo expiatório ou escatológico.

A doutrina do Sábado também não possui caráter apologético, embora alguns compositores tenham relacionado o sábado à protologia (Criação) e à escatologia (juízo final). A conclusão sugerida é que a escassez de cânticos sobre o santuário ou o sábado esteja ligada ao risco do reducionismo, ao resumir em poucas estrofes algumas temáticas que requerem descrições muito racionalistas, e às estratégias do proselitismo,

visto que a apresentação de temas demasiadamente distintivos poderia afugentar os ouvintes não adventistas.

No entanto, jovens compositores adventistas têm utilizado estilos musicais mais próximos da linguagem rítmico-melódica contemporânea para dar continuidade à linhagem teológica da igreja. Essa novidade estética, que engloba as áreas da elaboração poética e da performance vocal, cênica e instrumental, não questiona o complexo doutrinário da igreja. Embora as inovações musicais costumem acionar o raio de conflitos no tocante ao estilo musical adequado para a transmissão da memória religiosa, os cânticos jovens têm confirmado doutrinas e valores consagrados, no que se pode chamar de processo de consagração da teologia.

As novas técnicas de evangelização e os novos modelos musicais, trazidos a reboque das estratégias evangelísticas, das mudanças socioculturais e das particularidades do pensamento teológico da igreja em diferentes fases de sua trajetória, foram alguns determinantes nem sempre considerados na contextualização da história da produção de bens sacro-musicais. Se a cosmovisão teológica institucional possui uma relação óbvia com a manutenção ou a renovação musical, não se pode omitir que a extensa luta pela gestão da produção litúrgico-musical mobiliza demandas e negociações entre os polos mais eruditos e/ou tradicionais e as camadas menos cultas e/ou inovadoras. Na resolução dessas lutas internas, talvez seja preciso pensar como Arthur Spalding:

A música e a literatura dos hinos e canções que um povo ou uma pessoa cantam equilibram-se perfeitamente com o caráter de quem os canta. No entanto, não devemos ser muito severos ao examinar a hinódia de um povo simples, sem sofisticação, e naturalmente sincero. Alguns homens precisam gritar para que a sua alegria seja conhecida; outros movem suas almas para a majestade de águas profundas. A tolerância dos gostos é filha da caridade (1962, p. 132).

Por outro lado, a simples oposição entre maior e menor instrução musical como fator de tensão no tocante a questões sacro-musicais pode ser tão enganosa quanto a dicotomia entre nacionalismo e imperialismo manter relações causais com a seleção de hinos estrangeiros para o louvor congregacional. Embora esses fatores não possam ser levemente desconsiderados, o exame da produção musical adventista demonstrou que os esquemas teológicos, como o princípio de mordomia, e as mentalidades de

exclusividade e excepcionalidade, se tornam disposições cognitivas que vão ser transfiguradas textual e musicalmente.

Não se pode descartar as disposições de classe socioeconômica, grau de instrução musical formal e, principalmente, as necessidades de adequação musical do compositor à congregação em que está situado. Assim, a análise dos cenários musicais adventistas envolveu o estudo de um conjunto de elementos e ideias bem mais complexo do que a mera oposição tradição x inovação ou nacionalismo x globalização.

Para Weber, na esfera da religiosidade, a arte pode exercer uma função redentora e, assim, “competir diretamente com a religião de salvação”. Ainda que processada e produzida pela ética e pelo fervor religiosos, a arte torna-se um “universo de valores autônomos”, assegurando uma “semelhança psicológica entre experiências artísticas e religiosas profundamente emotivas”. A música instrumental poderia ser vista “como um substituto arbitrário da experiência religiosa original” (2010, p. 68).

No sentido weberiano, a música é tanto uma ferramenta de auxílio quanto um poder competitivo. O que significa que, em alguma instância, a música nivela-se à religião. Por outro lado, não só a música instrumental, mas os cânticos também podem ser, senão complementares, eventuais substitutos da experiência religiosa. O ponto fundamental, aqui, consiste na hipótese de que a música, no caso, os cânticos adventistas equivalem à teologia adventista. Na via metodológica da teomusicologia, a abordagem prognóstica propõe o estudo da música enquanto fomentadora de atitudes e crenças. Ampliando o escopo da proposta, pode-se demonstrar o papel da “música enquanto teologia”, visto que os músicos adventistas operam uma transposição da teologia para as estruturas musicais, gerando um substituto da experiência religiosa.

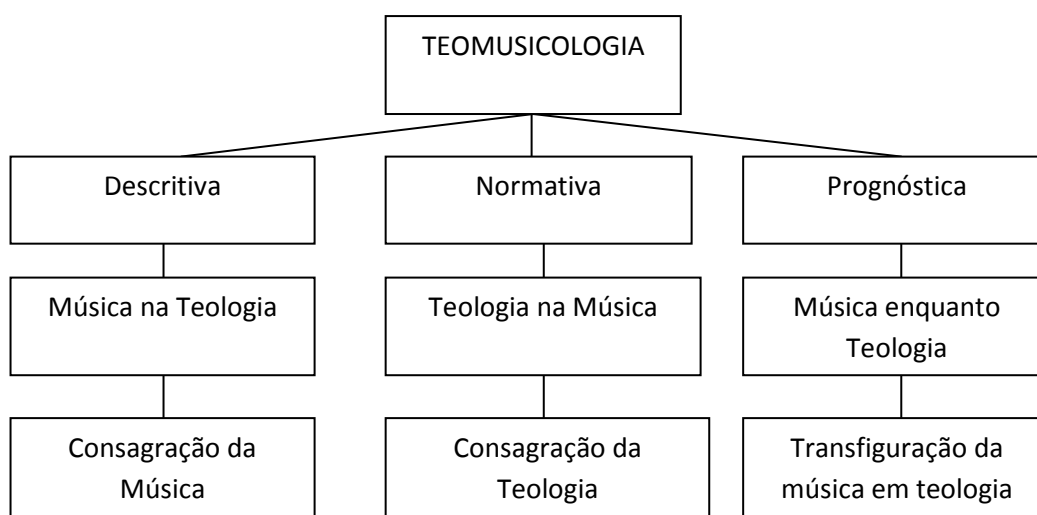
Verificou-se que a música adventista não se define como um estilo em particular. Nesse sentido, não haveria algo como “música adventista”, e sim, “músicas adventistas”, ou “músicas dos adventistas”, havendo, portanto, amostras musicais que repercutem os esquemas cognitivos de valores religiosos e doutrinas singulares do adventismo. Nesta tese, os músicos da Igreja Adventista parecem orientados pela *habitus* da excepcionalidade e da exclusividade a fim de assegurar sua identidade doutrinária ou percepção teológica.

Na produção musical adventista, essa atitude se processou na continuidade escatológica dos cânticos na fase de desescatologização do protestantismo, na incorporação moderada dos estilos musicais brasileiros e na triagem de elementos do louvor *gospel* em confronto com o culto tradicional.

No decorrer da análise da diferenciação simbólica do adventismo, verifiquei que a teologia da mordomia é a chave para se entender a relação dos adventistas com a arte musical. A mordomia envolve disposições eclesiais sobre o padrão de santidade individual e a relação do adepto com o tempo, com o corpo, com os bens e com as competências pessoais. Não pretendo sugerir que o argumento da teologia da mordomia enquanto economia da santidade simbólica no adventismo seja uma proposta de causalidade exclusiva para explicar as relações entre o *habitus* teológico e a composição musical.

De todo modo, a estreita relação entre música e teologia mobiliza as disposições mentais dos adeptos, orienta e confirma suas atitudes e crenças e alça a música à expressão religiosa. É assim que a abordagem prognóstica corresponde, nesta tese, a visão da “música enquanto teologia”. Em suma, os músicos proporcionam uma transfiguração da teologia em música.

O gráfico abaixo é uma síntese das relações que emergiram conforme as demandas e perspectivas desta tese. Vale dizer que essa dinâmica de conexões não consiste em um quadro fechado de ações metodológicas. Novas contribuições poderão trazer novas luzes ao campo da Teomusicologia.



Outro ponto importante defendido neste estudo foi a questão de que a compreensão teológica denominacional não constituiu, necessariamente, uma relação causal com as inovações no campo musical adventista. É claro que a ampliação ou o recuo da visão teológica institucional afeta a produção religiosa e, em um dado

contexto, as novas técnicas evangelizadoras e o hábito teológico-musical repercutirão na modificação dos modelos de gestão e de produção de bens musicais.

Essas mutações na área litúrgico-musical adventista, surgidas quase que sincronicamente com as inovações ocorridas nas denominações evangélicas históricas, refletiram, e refletem, o caráter fragmentário e permeável do protestantismo. Desde as últimas décadas do século XX, a relativa autonomia dos adeptos do Adventismo contrasta com o recente peso institucional concedido à afirmação pública da identidade adventista tradicional.

Para alguns, os modelos de culto e música adventista na contemporaneidade se insurgem contra o modelo histórico da igreja ao atenuarem os aspectos de solenidade do culto e ao permitirem o aparente desmonte do conceito de cântico de louvor tradicional. Assim como as igrejas protestantes de missão, o Adventismo tem lidado com o fenômeno do louvor *gospel*. No entanto, apesar do cenário de contestação do repertório antigo, o que não é novidade no campo adventista, o programa litúrgico-musical tem, quase sempre, assegurado a manutenção dos cânticos históricos ao lado de canções contemporâneas.

Observou-se, nesse contexto, que o repertório tradicional, que detinha a exclusividade nos momentos dedicados ao louvor congregacional dos cultos sabáticos matutinos desde os anos 1990, a partir do novo século passou a dividir o tempo do louvor com os cânticos modernos. Do mesmo modo, instrumentos como o piano passaram a ter a companhia de uma banda composta de violão, contrabaixo e, às vezes, bateria.

Há diversos tópicos que poderão ser abordados em outros estudos sobre a produção musical adventista, como a rarefeita presença de bateria nos templos, embora as gravações musicais invariavelmente a utilizem no acompanhamento instrumental. Estaria havendo uma espécie de dissonância cognitiva na censura à presença do instrumento em contraste com a permissão concedida para constar, sem visualização, nas gravações?

Como se pode notar, a área musical adventista foi apenas levemente percorrida neste trabalho. Há ascendência de grupos musicais fora do eixo Rio-São Paulo nos anos 1970-1980, a composição teológica dos hinários institucionais, a consolidação da forma coral entre a juventude estudante dos colégios e universidades em regime de internato, as dicotomias sobre o uso de instrumentos musicais, a animogenia dos cânticos para crianças em contraste com o aspecto de solenidade dos cânticos selecionados para a congregação adulta, a configuração dos ministérios de louvor ao estilo neopentecostal e,



também, o campo musical das dissidências do Adventismo, como as igrejas Adventista da Promessa e Adventista da Reforma.

Resta, ainda, ao autor e a futuros colegas pesquisadores, o desafio de viabilizar a Teomusicologia como ponto de partida metodológico para investigação da teologia presente nos cânticos sacros e nas canções seculares, tendo por finalidade orientar o olhar sobre a mensagem musical da religião e sobre a mensagem teológica da música.

A produção musical dos adventistas mobiliza a hinódia tradicional e as sonoridades contemporâneas, interage com a estética brasileira de compositores do protestantismo histórico e com modelos de louvor neopentecostal e, assim, avança no trânsito musical interdenominacional. Ao mesmo tempo, a representação numérica de adeptos e a configuração doutrinária peculiar têm situado a IASD em região periférica do Cristianismo. Mover esse contexto paradoxal para a esfera das análises acadêmicas tornou-se um desafio de âmbito etnomusicológico. Nesse processo de pesquisa, pretendi ilustrar, por meio de observações sobre a música dos adventistas, a utilidade da Teomusicologia como ferramenta metodológica para os estudiosos das interações entre música e religião.

Na análise dessas interações, há o risco de teologizar não apenas sobre música, mas por meio da música (BEGBIE, 2000). Questão similar foi repercutida por Jacques Attali: “Música é mais do que um objeto de estudo: é um modo de perceber o mundo. Minha intenção não é [...] apenas teorizar sobre música, mas teorizar por meio da música” (1985, p. 4).

Neste estudo, não se pretendeu teologizar por meio dos cânticos, mas, sim, extrair dos cânticos e do seu entorno social e religioso uma compreensão modesta a respeito dos modos pelos quais os indivíduos expressam o sentido que dão à vida e ao mundo por meio de experiências musicais e espirituais que consideram sagradas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AL-FARUQI, Lois Ibsen. "What Makes 'Religious Music' Religious?". In: IRWIN, Joyce (ed.). *Sacred Sound: Music in Religious Thought and Practice. Journal of the American Academy of Religion Thematic Studies*, vol. 50. Chico, CA: Scholars Press, 1983, p. 21-34.
- ALLMEN, Jean Jacques von. *O culto cristão: teologia e prática*. São Paulo: ASTE, 2005.
- ARMSTRONG, Karen. *Em nome de Deus: o fundamentalismo no judaísmo, no cristianismo e no islamismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ARON, Raymond. *As etapas do pensamento sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ATTALI, Jacques. *Noise: an essay on the political economy of music*. Manchester University Press, 1985.
- BACCHIOCCHI, Samuelle. *Christian and rock music: a study of the biblical principles of music*. Berrien Springs, Michigan: Biblical Perspectives, 2000.
- BALL, Bryan W. *The English Connection: the Puritan roots of Seventh-day Adventist belief*. Cambridge: James Clarke, 1981.
- BALLANTINE, Christopher. *Music and its social meanings*. New York: Gordon and Breach science Publishers, 1984.
- BALSDON, J. P. V. D. *Life and leisure in Ancient Rome*. London: the Bodley Head, 1969.
- BARBOSA, Rodrigo de Galiza. *CD Jovem: cultura de massa na Igreja Adventista do Sétimo Dia*. Monografia (Bacharelado em Teologia). Engenheiro Coelho, SP: Centro Universitário Adventista, 2008.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. University of Nebraska Press, 1997.
- BASTOS, Rafael Menezes de. "Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem a música e de uma musicologia sem o homem". *Anuário Antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, p. 9-73.
- BASURKO, Xabier. *O canto cristão na tradição primitiva*. São Paulo: Paulus, 2005.
- BEACH, Bert B. "Estilos adventistas de culto". *Diálogo*, 14(1), 2002, p. 24-25.
- BEBBINGTON, David W. *Evangelicalism in Modern Britain: a history from 1730s to 1980s*. London: Unwin Hyman, 1989.

BEGBIE, Jeremy S. *Resounding Truth: Christian wisdom in the world of music*. Grand Rapids, MI: Baker, 2007.

BEGBIE, Jeremy S; GUTHRIE, Stephen R. (eds.). *Resonant witness: conversation between music and theology*. Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdsman Publishing Co., 2011.

BEGBIE, Jeremy S. *Theology, music and time*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2000.

BERGER, Peter. *O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulinas, 1985.

BEST, Harold. “Adoração tradicional com hinos”. In: BASDEN, Paul (ed.). *Adoração ou show?: críticas e defesas de seis estilos de culto*. São Paulo: Editora Vida, 2006.

\_\_\_\_\_. *Music through the eyes of faith*. San Francisco: Harper, 1993.

BITTENCOURT FILHO, José. *Matriz religiosa brasileira: religiosidade e mudança social*. Petrópolis: Vozes, 2003.

BLACKING, John. *How musical is man?*, Seattle: University of Washington Press, 1973.

BLAKE, William. “The marriage of heaven and hell”. In Ostriker, Alicia (ed.). *The complete poems, [1790], 1977*.

BLANCO, Marcos. “Walter Schubert”, *Logos*, abril de 1997.

BLOCH, Ernst. *Essays on the philosophy of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

BOEHMER, Konrad. “Sociology of Music” In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London & Washington, DC: Macmillan Publishers Limited, vol. 17, 1980, p. 432 – 439.

BONO, “Psalm like it hot”. *Guardian*, 31 out. 1999. Disponível em <<http://www.atu2.com/news/article.src?ID=668&Key=psalms&Year=&Cat=>>. Acesso em 29 out. 2012

BORGES, Michelson. *A chegada do adventismo ao Brasil*. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2001.

BOURDEAU, D. T. “Punctuality in attending and taking part in religious meetings”. *Review and Herald*, vol. 35, 8 mar. 1870.

BOURDIEU, Pierre. *Sociología y cultura*. Miguel Hidalgo, México: Editorial Grijalbo S. A., 1990.

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, [1974] 2005.

BOYER, Paul. *When time shall be no more: prophecy belief in Modern American culture*. Cambridge, Mass/London: Cambridge University Press, 1992.

BRAATEN, C. E. "Revelation history and faith in Martin Kähler". In: Kähler, M. *The so-called historical Jesus and the historic biblical critic*. Philadelphia: 1964.

BRADFORD, Charles E. "Mordomia". In: DEDEREN, Raoul (ed.). *Tratado de teologia adventista do sétimo dia*. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2011, p. 721-747.

BRADLEY, John. *Ephrata Cloister: Pennsylvania trail of history guide*. Pennsylvania: Stackpole Books, 2000.

BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Salmos e Hinos: sua origem e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Igreja Evangélica Fluminense, 1983.

BREKUS, Catharine A. *Strangers and pilgrims: female preaching in America, 1740-1845*. The University of North Carolina Press, 1998.

BULL, Malcom; LOCKHART, Keith. *Seeking a sanctuary: Seventh-Day Adventism and the American dream*. 2ª ed. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2007.

CALVANI, Carlos Eduardo. *Teologia e MPB*. São Paulo: UMESP/Edições Loyola, 1998.

\_\_\_\_\_. *Teologia da arte: espiritualidade, igreja e cultura a partir de Paul Tillich*. São Paulo: Fonte Editorial/Paulinas, 2010.

CALVINO, João. *O livro dos salmos*, vol. 1. São Paulo: Paracletos, 1999.

CAMPOS, Leonildo Silveira. "As origens norte-americanas do pentecostalismo: observações sobre uma relação ainda pouco avaliada". In: PEREIRA, João Baptista Borges. *Religiosidade no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 143-165.

CAMURÇA, Marcelo Ayres. "A sociologia da religião de Danièle Hervieu-Léger: entre a memória e a emoção". In: TEIXEIRA, Faustino (org.). *Sociologia da religião: enfoques teóricos*. São Paulo: Editora Vozes, 2003, p. 249-270.

CANALE, Fernando. *O princípio cognitivo da teologia cristã: um estudo hermenêutico sobre revelação e inspiração*. Eng. Coelho, SP: Unaspress, 2011.

\_\_\_\_\_. “Principles of worship and liturgy”. *Journal of the Adventist Theological Society*, 20/1-2, 2009, p. 89-111.

CARVALHO, Francisco Luiz Gomes de. “Ellen G. White e a Igreja Adventista do Sétimo Dia: carisma e dominação carismática”. *Estudos de Religião*, v. 27, n. 1, jan.-jun. 2013, p. 123-136.

CASTALDI, Carlos. A aparição do demônio do Catulé. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 20, n. 1, jun. 2008, p. 305-357.

CENSO Demográfico 2010. *Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência*. IBGE. Rio de Janeiro, 2010.

CHRISTIAN, Ed. *Joyful noise: a sensible look at Christian music*. Hagerstown, MD: Review and Herald Publishing Association, 2003.

\_\_\_\_\_. “The Christian and rock music: a review essay”. *Journal of the Adventist Theological Society* 13, nº 1, Spring 2002, p. 149-183.

CLARKE, John R. *Art in the lives of ordinary Romans: Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.–A.D. 315*. California: University of California Press, 2003.

CLARKE, Joseph. “Music”. *The Adventist Review and Sabbath Herald*, November 10, 1859.

CLARKE, Martin V. John Wesley’s “Directions for Singing”: Methodist Hymnody as an Expression of Methodist Beliefs in Thought and Practice. *Methodist History*, 47:4 (July 2009), p. 196-209.

CLAUSE Robert G., PIERARD Richard V., YAMAUCHI, Edwin M. *Dois reinos: a Igreja e a Cultura interagindo ao longo dos séculos*. São Paulo: Editora Cultura Cristã, 2003.

CORDEIRO, José de Leão (org.). *Antologia litúrgica: textos litúrgicos, patrísticos e canônicos do primeiro milênio*. Fátima, Portugal: Secretariado Nacional de Liturgia, 2003.

CUNHA, Magali do Nascimento. *A explosão gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X, Instituto Mysterium 2007.

DEDEREN, Raoul. *Tratado de Teologia Adventista do Sétimo Dia*. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2011.

DICK, E. N. “Advent camp meetings of the 1840’s”. *Adventist Heritage*, vol. 4, nº 2 (Winter 1977), p. 5-10.

DORNELES, Vanderlei. *Cristãos em busca do êxtase: para compreender a nova liturgia e o papel da música na adoração contemporânea*. Engenheiro Coelho, SP: UNASPRESS, 2005.

DOUKHAN, Lilianne. *In tune with God*. Hagerstown, MD: Review and Herald Publishing Association, 2010.

DRONKE, Peter. *The medieval lyric*. Suffolk, UK: Boydell and Brewer, 1996.

ERICKSON, Millard J. *Dicionário popular de teologia*. São Paulo: Mundo Cristão, 2011.

“Exhortation to the heathen I”. In: SCHAFF, Peter (ed.). 1ª edição impressa em 1885. *Anti-Nicene Fathers*, vol 2. Fathers of the second century: Hermas, Tatian, Athenagoras, Theophilus and Clement of Alexandria. Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library, s/d, p. 377-383.

“Exhortation to the heathen IX”. In: SCHAFF, Peter (ed.). 1ª edição impressa em 1885. *Anti-Nicene Fathers*, vol 2. Fathers of the second century: Hermas, Tatian, Athenagoras, Theophilus and Clement of Alexandria. Grand Rapids, MI: Christian Classics Ethereal Library, s/d, p. 427-430.

FATARELLI, Uéslei. A influência da teologia da libertação em composições musicais protestantes brasileiras. *Cad. CERU*, São Paulo, v. 19, n. 2, dez. 2008. Disponível em <[http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-45192008000200008&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-45192008000200008&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 10 jan. 2012.

FAUSTO, Boris. “Imigração: cortes e continuidades” In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 13-61.

FESTINGER, Leon; RIECKEN, Henry; SCHACHTER, Stanley. *When prophecy fails: A social and psychological study of a modern group that predicted the destruction of the world*. New York: Harper, 1956.

FILOSOFIA ADVENTISTA do Sétimo Dia com Relação à Música. Votado em 13 de outubro de 2004 pela Associação Geral da IASD. Disponível em <[www.centrowhite.org.br/textos/pdf/10](http://www.centrowhite.org.br/textos/pdf/10)>. Acesso em 20/05/2011.

FLYNN, William T. “Church music”. In: LOSSKY, Nicolas et al. (eds.). *Dictionary of the ecumenical movement*. Genebra: WCC Publications; Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, 1991, p. 182-184.

FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Lisboa: Edições 70, 2008.

FUNK, R. W. The hermeneutical problem and historical criticism. In: Robinson, J. M.; Cobb Jr., J. B. (ed.). *The new hermeneutic*. New York: 1964.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. *O Livro das Religiões*. Revisão Técnica e Apêndice: Flávio Antônio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GILKEY, Langdon. *Naming the whirlwind: the renewal of God-language*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1969.

GILL, Eric. "Christianity and art". In: *Art-nonsense and other essays*. London: Cassell and Company and Francis Walterson, 1929, p. 216-249.

GONZALES, Justo. *A era dos reformadores*. Coleção "Uma história ilustrada do cristianismo", vol. 6. São Paulo: Editora Vida Nova, 1989.

GRAYBILL, Ronald. "Uriah Smith upon the Swanee River". *Insight*, April 1979.

\_\_\_\_\_. "Adventist worship". In: In: Webber, Robert (ed.). *Twenty centuries of Christian worship*. The complete library of Christian worship, vol. 2. Nashville, TN: Star Song Publishing Group, 1994, p. 98-100.

\_\_\_\_\_. "Enthusiasm in early Adventist worship". *Ministry*, October 1991, p. 10-12.

GREELEY, Andrew. *God in popular culture*. Chicago: Thomas More Press, 1988.

GREENLEAF, Floyd. *Terra de esperança: o crescimento da Igreja Adventista na América do Sul*. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2011.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. 5ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HAMM, Charles. *Music in the new world*. New York: W. W. Norton and Company, 1983.

HAMERSMA, John. "Philosophy of music in reformed worship". In: Webber, Robert (ed.). *Music and the arts in Christian worship*, book 1. The complete library of Christian worship, vol. 4. Nashville, TN: Star Song Publishing Group, 1994, p. 119-125.

HANDY, Robert T. *Christian America: Protestant hopes and historical realities*. New York: Oxford University Press, 1971.

HASEL, Gerhard. *Teologia do antigo e novo testamento: questões básicas no debate atual*. Ed. revisada e ampliada. São Paulo: Editora Academia Cristã/Edições Loyola, 2008.

\_\_\_\_\_. "The 'third wave' roots of celebrationism". In: KORATENG-PIPIM, Samuel (ed.). *Here we stand: evaluating new trends in the church*. Berrien Springs, Michigan: Adventist Affirm, 2005, p. 391-398.

HEBDIGE, Dick. "Style as homology and signifying practice" [1979]. In: Frith, Simon. *On Record: rock, pop and the written word*. London: Routledge, 1990, p. 46-54.

HESCHEL, J. Abraham. *The Sabbath: its meaning for modern man*. New York: Farrar, Straus and Young, 1951.

HOOPER, Wayne; WHITE, Edward E. *Companion to the Seventh-Day Adventist Hymnal*. Hagerstown, Maryland: Review and Herald Publishing Association, 1988.

HUSTAD, Donald P. "Music in the modern revivalist tradition". In: Webber, Robert (ed.). *Music and the arts in Christian worship*, book 1. The complete library of Christian worship, vol. 4. Nashville, TN: Star Song Publishing Group, 1994, p. 227-237.

\_\_\_\_\_. "Music in the worship of Old Testament". In: Webber, Robert (ed.). *Music and the arts in Christian worship*, book 1. The complete library of Christian worship, vol. 4. Nashville, TN: Star Song Publishing Group, 1994, p. 188-192.

\_\_\_\_\_. "Music in the worship of the early church". In: Webber, Robert (ed.). *Music and the arts in Christian worship*, book 1. The complete library of Christian worship, vol. 4. Nashville, TN: Star Song Publishing Group, 1994, p. 195-198.

\_\_\_\_\_. *Jubilate! A música na igreja*. São Paulo: Vida Nova, 1991.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

KELLER, Rosemary S., Ruether, Rosemary R. *The encyclopedia of women and religion in North America*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2006.

KIVY, Peter. *Sound and semblance: reflections on musical representations*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.

KNIGHT, George R. *Em busca de identidade: o desenvolvimento das doutrinas adventistas do sétimo dia*. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Millennial fever and the end of the world: a study of Millerite Adventism*. Boise: PPPA, 1993.

LAND, Gary. "The literary image of Seventh-day Adventists". *Spectrum* 5:1, 1973, p. 50-61.

\_\_\_\_\_. *Historical dictionary of Seventh-Day Adventists*. Maryland, Penn.: Scarecrow Press, 2005.

LANG, Paul Henry. "The enlightenment and music". *Eighteenth-Century Studies* 1, no. 1 (Autumm 1967), p. 93-108.

LARONDELLE, Hans. K. "O remanescente e as três mensagens angélicas". In: DEDEREN, Raoul (ed.). *Tratado de teologia adventista do sétimo dia*. Tatuí, SP: 2011, p. 949-987.

LEHMANN, Bernard. *L'Orchestre dans tous ses états: ethnographie des formations symphoniques*. Paris: Découverte, 2002.



- LEHMANN, Helmut T. *Luther's works*, vols. 31-55. Philadelphia: Fortress Press, 1957-1986.
- LEITH, John. *A tradição reformada: uma maneira de ser a comunidade cristã*. São Paulo: Pendão Real, 1997.
- LEONARD, Richard C. "Music as a worship art". In: Webber, Robert (ed.). *The biblical foundations of Christian worship*. The complete library of Christian worship, vol. 1, Nashville, TN: Star Song Publishing Group, 1994, p. 221.
- LIMA, Éber Silveira F. "Reflexões sobre a 'corinhologia' brasileira atual". *Boletim Teológico* 14, ano 5, março 1991, p. 53-64.
- LUTERO, Martinho. *Obras Seleccionadas*. 11 volumes. São Leopoldo: Sinodal, 2000.
- MADURO, Otto. *Religião e sociedade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983.
- MANUAL DA IGREJA Adventista do Sétimo Dia. 21ª ed. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2011.
- MARTINHO LUTERO. *Obras seleccionadas de Martinho Lutero*. São Leopoldo: Sinodal;Porto Alegre: Concórdia, 2000.
- MARTIN, Ralph. *Worship in the Early Church*. Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, 1975.
- MATTOS, Moysés. "Adventistas e evangélicos". *Revista Adventista*, abril 2001, p. 10-11.
- MCKINNON, James (ed.). *Music in early Christian literature*. Cambridge Readings in the Literature of Music. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1987.
- MENDONÇA, Antonio Gouvea. "O protestantismo e suas encruzilhadas". In: PEREIRA, João Baptista Borges (org.). *Religiosidade no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O celeste porvir: a inserção do protestantismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- \_\_\_\_\_. Crise do culto protestante no Brasil. In: MENDONÇA, A.; VELASQUES, Prócoro. *Introdução ao protestantismo no Brasil*. São Paulo: Loyola, 1990.
- MERRIAM, Alan. "Usos e funciones". In: CRUCES, Francisco. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001, p. 275-296.
- \_\_\_\_\_. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': an historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology*, vol 21, n. 2 (May, 1977), p. 189-204.

\_\_\_\_\_. The anthropology of music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MERRIMAN, Margarida. “Cantai um cântico novo”. *Revista Adventista*, nº 10, ano 68, out. 1973, p. 4-7.

MEYERS, E. H. *Reseña de los comienzos de la obra en Sudamerica*. Buenos Aires: Casa Editora Sudamericana, s.d.

MÓDOLO, Parcival. *A música no culto protestante: convergências entre as ideias de Martinho Lutero e João Calvino*. Dissertação de Mestrado, EST-Mackenzie, 2006.

MOREY, Charles. *Medieval arts*. Nova York: W. W. Norton & Co, 1942.

MUSIC, David W. *Hymnology: a collection of source readings*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana IL: University of Illinois Press, 1983.

\_\_\_\_\_. “Últimas tendencias em etnomusicología”, In: Cruces, Francisco, et. al. *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2008, p. 115-154.

NETTLESHIP, Richard. L. *La educación del hombre según Platón*. Buenos Aires: Editorial Atlantida, 1945.

NIEHBUR, H. Richard. *As origens sociais das denominações cristãs*. São Paulo: Ciências da Religião/ASTE, 1992.

NKETIA, J.H. Kwabena. *African Gods and Music*. Legon, Ghana: Institute of African Studies, University of Ghana, 1970.

NUMBERS, Ronald; BUTLER, Jonathan M. (eds). *The disappointed: Millerism and Millenarianism in the Nineteenth Century*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987.

OLIVEIRA, Cláudio Ivan de; PIRES, Anderson Clayton. “A cura integral (psicofísica) no neopentecostalismo brasileiro: uma acomodação ao discurso sobre saúde e doença na sociedade pós-moderna de consumo”. IN: *Estudos de Religião - Revista Semestral de Estudos e Pesquisa em Religião da UMESP*, nº 29, dez. 2005, p.78-112.

OLIVEIRA, Jetro de. “Zions Lieder e as primeiras traduções”. Disponível em [http://www.unasp-ec.com/memoriadventista/enciclopedia/4/hinarios/002\\_zions.htm](http://www.unasp-ec.com/memoriadventista/enciclopedia/4/hinarios/002_zions.htm).

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro de. “A teoria do *trabalho* religioso em Pierre Bourdieu”. In: TEIXEIRA, Faustino (org.). *Sociologia da religião: enfoques teóricos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

OLIVEIRA FILHO, José Jeremias. Formação histórica do movimento adventista. *Estudos Avançados* 18 (52), 2004, p. 157-179.

PAIVA, Angela Randolpho. *Católico, protestante, cidadão: uma comparação entre Brasil e Estados Unidos*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 14.

PAREDI, Angelo. *Saint Ambrose: his life and times*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1964.

PELIKAN, Jaroslav (ed.). *Luther's works: American edition, vols. 1-30*. St. Louis: Concordia Publishing House, 1955-1973.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

PLATO'S TIMAEUS, tradução americana de Benjamin Lovett. Hazelton, PA: The Pennsylvania State University, 1999.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música: questões de antropologia do som*. Revista de Antropologia, vol. 44, n. 1, São Paulo, 2001.

PLENC, Daniel O. “Um modelo para o louvor”. *Ministério*, ano 84, n. 503, nov-dez 2012, p. 16-19.

RAMOS, José Carlos. “Adventistas: cristãos de fato?” *Revista Adventista*, janeiro 2003, p. 16-17.

REIS, André. *Elena de White y la bateria en la musica adventista*. Visualizado em <<http://es.scribd.com/doc/92635022/Elena-de-White-y-La-Bateria-en-la-Musica-Adventista>>. Acesso em 20 ago 2013.

RIVETT, Sarah. *The Science of the Soul in Colonial New England*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

ROUGET, Gilbert. *Music and trance: a theory of the relations between music and possession*. Chicago: Chicago University Press, 1985.

ROUTLEY, Erik. *The Church and the music*. London: Duckworth, 1978.

\_\_\_\_\_. *Church music and the Christian faith*. Illinois: Hope Publishing Company, 1979.

ROWE, David I. *Thunder and trumpets: Millerites and dissenting religion in upstate New York, 1880-1850*. Chico, CA: Scholars Press, 1985.

SALIERS, Don E. *Music and theology: horizons in theology*. Nashville, USA: Abingdon Press, 2007.

SCHAEFFER, Francis. *A arte e a Bíblia*. Viçosa, MG: Ultimato, 2010.

SCHALK, Carl. *Lutero e a música: paradigmas de louvor*. São Leopoldo: Sinodal, 2006.

SHEPHERD, John. "Toward a sociology of musical styles". In: WHITE, Avron L. *Lost in music: culture, style and the musical event*. London: Routledge and Kegan Paul, 1987, p. 56-86.

SCHÜNEMANN, Haller E. S. "O papel das imigrações no crescimento da Igreja Adventista do Sétimo Dia". *Estudos de Religião*, v. 23, n. 37, jul./dez. 2009, p. 146-170.

\_\_\_\_\_. *O tempo do fim: uma história social da Igreja Adventista do Sétimo Dia no Brasil*. Doutorado (Ciências da Religião). São Bernardo do Campo: UMESP, 2002.

\_\_\_\_\_. "O papel das imigrações no crescimento da Igreja Adventista do Sétimo Dia". *Estudos de Religião*, v. 23, n. 37, jul./dez. 2009, p. 146-170.

SHEDD, Russell. *Adoração Bíblica*. São Paulo: Vida Nova, 2007.

SHEPHERD, John. "Toward a sociology of musical styles". In: WHITE, Avron L. *Lost in music: culture, style and the musical event*. London: Routledge and Kegan Paul, 1987, p. 56-86.

SOLBERG, Winton U. *Redeem the time: the Puritan Sabbath in Early America*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977.

SOUSA, Salvador de. *História da música evangélica no Brasil*. São Paulo: Ágape, 2011.

SPALDING, Arthur Whitefield. *Origin and history of Seventh-Day Adventists*. Hagerstown, Maryland: Review and Herald Publishing Association, 1962.

SPENCER, Jon Michael. "The Theology of American popular music". *The Journal of Black Sacred Music: a journal of Theomusicology*, Fall 1989, p. 142-158.

\_\_\_\_\_. *Theological music: introduction to theomusicology*. New York: Greenwood Press, 1991.

STAPERT, Calvin R. *A new song for an old world: music thoughts in the early church*. Grand Rapids, Michigan: Wm. B. Eerdmans Publishing Co, 2007.

STARK, Rodney; BAINBRIDGE, William Sims. *The Future of Religion: secularization, revival and cult formation*. Berkeley/Los Angeles/ London: University of California Press, 1985.

STAUFFER, Albert B. "Report from Brazil". *Review and Herald*, 20 fev. 1894.

STEFANI, Wolfgang. *Música sacra, cultura e adoração*. Engenheiro Coelho, SP: Unaspress, 2006.

\_\_\_\_\_. "Endnotes: music as ecumenical force". In: *Journal of the Adventist Theological Society*, 5/1, 1994, p. 216-223.

SCHWARZ, Richard W.; GREENLEAF, Floyd. *Portadores de luz: história da Igreja Adventista do Sétimo Dia*. Engenheiro Coelho, SP: Unaspress, 2009.

SINCLAIR, Upton; WILLIAMS, Michael. *Good health and how we won it: with the account of the new hygiene*. New York: Frederick A. Stokes, 1909.

TABOR, James T.; GALLAGHER, Eugene V. *Why Waco?: cults and the battle for religious freedom in America*. Berkeley: University of California Press, 1995.

TEIXEIRA, Faustino. Faces do catolicismo brasileiro. In: PEREIRA, João Baptista Borges (org.). *Religiosidade no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 23-36.

TEMPERLEY, Nicholas. "Methodist Church music". In SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 16. New York: Oxford University Press, 2001, p. 521-529.

TIMM, Alberto. "Primórdios do Adventismo no Brasil". *Revista Adventista*, jan. 2005, p. 12-14.

\_\_\_\_\_. "Escatologia adventista do sétimo dia, 1844-2004: breve panorama histórico". IN: TIMM, Alberto R.; RODOR, Amin A.; DORNELES, Vanderlei. (eds.). *O futuro: a visão adventista dos últimos acontecimentos*. Engenheiro Coelho, SP: Unaspress, 2004. p.265-302.

TROELTSCH, Ernst. *The social teaching of the Christian churches*. New York: Harper & Row, 1960.

VAN DER LEEUW, Gerardus. *Sacred and profane beauty: the holy in art*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

VELÁSQUES, Prócoro; MENDONÇA, Antonio G. *Introdução ao protestantismo no Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

WACQUANT, Loïc. "Esclarecer o *habitus*". *Educação e Linguagem*, ano 10, nº 16, jul-dez., 2007, p. 63-71. Publicado originalmente em *Sociologia*, Revista do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, n. 14, 2004, p. 35-41. Revisão e adaptação para o português falado no Brasil: Ana Paula Hey e Afrânio Mendes Catani.

WAGNER, C. Peter. *How to have a healing ministry without making your church sick*. Ventura, California: Regal Books, 1988.

WEBER, Max. *Sociologia das religiões*. Col. Fundamentos da filosofia. São Paulo: Ícone, 2010.

\_\_\_\_\_. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, [1903] 2005.

\_\_\_\_\_. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. 2 vols. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

\_\_\_\_\_. *Metodologia das Ciências Sociais*. Parte 2. São Paulo: Cortez; Campinas: UNICAMP, 1992.

WEISS, Piero; TARUSKIN, Richard. *Music in the western world: a history in documents*. London: Schirmer, 1984.

WHITE, Ellen G. *Testemunhos para ministros e obreiros evangélicos*. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, [1923], 2013.

\_\_\_\_\_. *Obreiros evangélicos*. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, [1915], 2011.

\_\_\_\_\_. *Testemunhos seletos*, vol. 2. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, [1958] 2008.

\_\_\_\_\_. *Evangelismo*. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. *Testemunhos para a Igreja*, vol. 9. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, [1909] 2006.

\_\_\_\_\_. *Música: sua influência na vida do cristão*. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Educação*. 9ª edição. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, [1903] 2003.

\_\_\_\_\_. *Evangelismo*. 3ª edição. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, [1946]1997.

\_\_\_\_\_. *O Grande Conflito*. 1ª edição. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, [1888;1911 – edição revisada]1995.

\_\_\_\_\_. *Patriarcas e Profetas*. 8ª edição. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, [1890] 1988.

\_\_\_\_\_. *The voice in speech and song*. Pacific Press Publishing Association, 1988b.

\_\_\_\_\_. *Mensagens escolhidas*, vol. 3. 1ª edição. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, [1980] 1987.

\_\_\_\_\_. *Spiritual Gifts*, vol 2. Battle Creek, Michigan: James White, 1860.

WHITE, James F. *Protestant worship: traditions in transition*. Louisville, KY: Westminster John Knox Press, 1989.

WILLIAMS, Garry J. "Was Evangelicalism created by the Enlightenment?". *Tyndale Bulletin* 53.2, 2002, p. 283-312.

WILSON-DICKSON, Andrew. "Church music in the American Colonies". In: WEBBER, Robert. E. (ed.). *Music and the arts in Christian worship*. Book 1. Nashville: Star Song Publishing Group, 1994, p. 237-241.

WOODS, Robert; WALRATH, Brian (eds.). *The message in the music: studying contemporary praise and worship*. Nashville, TN: Abingdon Press, 2007.

WORRINGER, Wilhelm. *A arte gótica*. Lisboa: Edições 70, 1992.

YONGE, Charles Duke. *The works of Philo Judaeus*. London: H. G. Bohn, 1855.

ZACHARIAS, Ravi. *A morte da razão: uma resposta aos neoateus*. São Paulo: Editora Vida, 2011.

## **Hinários**

BARNES, Edwin; BELDEN, Franklin Edson (ed). *The Seventh-Day Adventist Hymn and Tune Book: for use in divine worship*. Review & Herald, Battle Creek, Mich., 1886.

*Church Hymnal, The*. Review & Herald: Takoma Park, Washington, D.C., 1941.

HIMES, Joshua V. *The Millennial Harp, or Second Advent Hymns*. Boston: Published at 14 Devonshire Street, 1843.

*Hymns for God's Peculiar People, that keep the Commandments of God and the Faith of Jesus*. Oswego: 1849.

*Hymns and Tunes for those who keep the Commandments of God and the Faith of Jesus*. Battle Creek, Mich: Steam Press, [1869] 1876.

*Melodias de Vitória*. Santo André, SP: Casa Publicadora Brasileira, 1955.

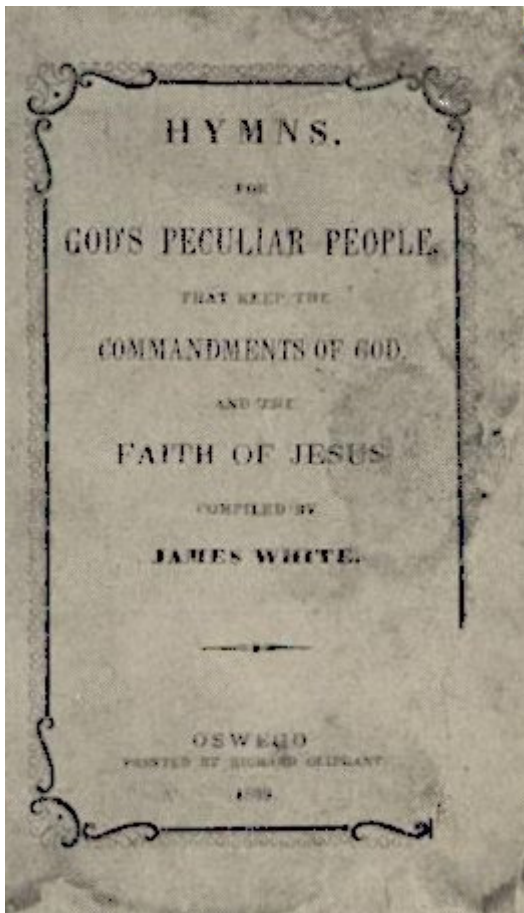
*Cantai ao Senhor*. Santo André, SP: Casa Publicadora Brasileira, 1963.

*Vamos Cantar*. Santo André, SP: Casa Publicadora Brasileira, 1973.

*Vamos Cantar*, vol 2. Santo André, SP: Casa Publicadora Brasileira, 1979.

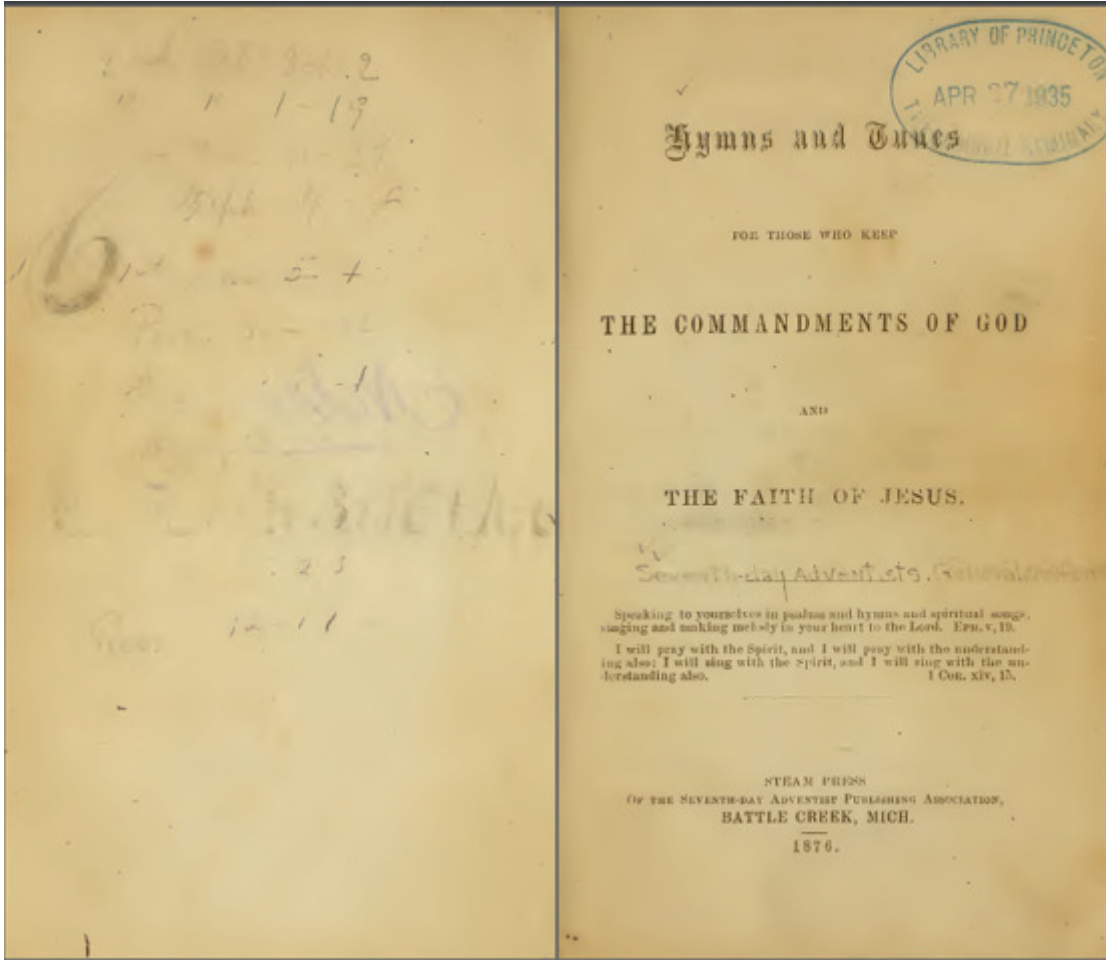
*Hinário Adventista do Sétimo Dia*. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 1996.

ANEXO A



A1





A2

Centro de Pesquisas  
Ellen G. White  
- Brasil -

# Zions-Lieder

zum Gebrauch im Hause  
Gottes und im Heim, sowie  
zur allgemeinen Erbauung.

Lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und  
Lobgefängen und geistlichen lieblichen Liedern,  
und singet dem Herrn in eurem Herzen.  
Kol. 3,16.

Neue, durchgesehene und vermehrte Ausgabe.



Internationale Traktatgesellschaft in Hamburg,  
Basel, Genf, London, Christiania, Stockholm, Helsingfors, New  
York, Washington D. C., College View, Mountain View, Toronto,  
Caquary, Buenos Aires, Kapstadt, Karmatar, Warburton.  
1907.



BIBLIOTECA  
CENTRO WHITE

Tombo 113422

A3

2071-T

Centro de Pesquisa  
Ellen G. White  
- Brasil -

# Cantae ao Senhor

## Psalmos e hymnos

para cultos e solemnidades religiosas

"Cantae ao Senhor um cantico novo e o seu  
louvor na congregação dos santos." Ps. 149:1

BIBLIOTHECA  
Este é propriedade da  
*Biblioteca do Colegio Adventista*  
Santo Amaro, São Paulo, Brasil  
1914

Sociedade Internacional de Tratados no Brazil



Estação de São Bernardo — São Paulo.

Tombo

113458

X

A4

32,578

# CHRIST IN SONG

## HYMNAL

CONTAINING  
 OVER 700 BEST HYMNS AND SACRED SONGS NEW AND OLD  
 IN 400 PAGES ARRANGED IN FOUR DEPARTMENTS:

I. INVITATION AND REPENTANCE.	II. CONSECRATION AND PRAISE.	III. WORK AND TRUST.	IV. HOME AND HEAVEN.
----------------------------------	---------------------------------	-------------------------	-------------------------

COMPILED AND PUBLISHED BY F. E. BELDEN,  
 Author of ILLUSTRATED OBJECT LESSONS AND SONGS ON THE LIFE OF CHRIST, for the Bible Kindergarten in the  
 Home and School; THE GOSPEL SONG SHEAF; ECHOES OF LIBERTY;  
 CHRIST IN ART; SONGS OF FREEDOM, etc.

... SOLD BY ...  
 REVIEW AND HERALD, BATTLE CREEK, MICH.


ONE OR MORE COPIES, POSTPAID:  
 35 cents in Flexible Cloth; 40 cents in Paper-covered Boards; 50 cents in Canvas-covered Boards;  
 \$1.00 in Half Morocco.

Copyright, 1900, by F. E. Belden. Entered at Stationers' Hall, London, Eng.

A5

## ANEXO B – Partituras

“Old Churchyard,” from the *Millennial Harp*



You will see your Lord a - com - ing, You will see your Lord a - com - ing, You will see your Lord a - com - ing; While the old church - yards Hear the band of mu - sic, hear the band of mu - sic, Hear the band of mu - sic Which is sound - ing through the air.

B1 - “Old Churchyard” (intitulado “You will see your Lord a-coming”, no *Seventh-Day Adventist Hymnal*). In: Gilbert Chase, *America’s music* (1957, p. 203).

"New Britain," from *The Southern Harmony*

1 Amazing grace! (how sweet the sound) That saved a wretch like me! I once was lost, but now am found, Was blind, but now I see

2 'Twas grace that taught my heart to fear, and grace my fears relieved: How precious did that grace appear, The hour I first believed!

3 Through many dangers, toils, and snares, 4 The Lord has promised good to me,  
I have already come; His word my hope secures;  
His grace has brought me safe thus far, He will my shield and portion be,  
And grace will lead me home. As long as life endures,  
I shall possess, within the veil,  
A life of joy and peace,  
But God, who call'd me here below,  
Will be for ever mine.

5 Yes, when this flesh and heart shall fail,  
And mortal life shall cease,  
I shall possess, within the veil,  
A life of joy and peace,  
The sun for ever to shine;  
The sun for ever to shine;  
But God, who call'd me here below,  
Will be for ever mine.

B2 - "New Britain", posteriormente intitulada "Amazing Grace". In: Gilbert Chase, *America's music* (1957, p. 183).

# Nome Precioso

Take the Name of Jesus With You

LILIAN BAXTER — Trad. B. R. D. (alt.)

WILLIAM H. DOANE, 1899

Allegretto ♩ = 104

1. Le - va tu con - ti - goo no - me, Dês - te Mes - tre, Sal - va - dor,  
2. Ês - te no - me le - va sem - pre Pa - ra bem te de - fen - der  
3. No - me san - toe ve - ne - rá - vel, Cris - to, Prin - ci - pe da paz;

Ês - te no - me dá con - sô - lo Se - ja no lu - gar que fôr.  
Ê - le é ar - maoteu al - can - ce Quando qua - sea pe - re - cer.  
Rei dos reis, Se - nhor e - ter - no, Lá no Céu Oa - cla - ma - rás.

Côro:

No - me bom, Do - ce à fé, Aes - pe - ran - ça do por - vir;  
no - me bom, do - ce à fé,

No - me bom, Do - ce à fé, Aes - pe - ran - ça do por - vir.  
no - me bom, Oh, quão do - ce à fé,

# Mais Perto Quero Estar

Nearer, My God, to Thee

SARAH F. ADAMS, 1841

LOWELL MASON, 1856

Adágio  $\text{♩} = 54$

1. Mais per - to que - ro es - tar, Deus meu, de Ti, In - da que  
 2. Se an - do tris - te a - qui na so - li - dão, Paz e des-  
 3. Mi - nh'al-mai - rá can - tar só Teu lou - vor, Com gra - ti-

se - ja a dor que me u-na a Ti! Eis meu cons - tan - te o-rar: Mais per - to  
 can-soa mim, Teus bra - ços dão. Eis meu cons - tan - te o-rar: Mais per - to  
 dão, fer - vor por Teu a - mor. Eis meu cons - tan - te o-rar: Mais per - to

que - ro es - tar, Mais per - to que - ro es - tar, Deus meu, de Ti!  
 que - ro es - tar, Mais per - to que - ro es - tar, Deus meu, de Ti!  
 que - ro es - tar, Mais per - to que - ro es - tar, Deus meu, de Ti!

B4 – Partitura registrada no *Hinário Adventista do Sétimo Dia* (1996), sob o número 427.



# Guarda, Vê Se Muito Falta

Watchman, Tell Me

SIDNEY S. BREWER

WILLIAM B. BRADBURY

Allegretto ♩ = 100

1. Guar - da, vê se mui - to fal - ta, Pa - ra vir o al - vo - re - cer.  
2. Guar - da, vê a luz nas - cen - te, A - nun - ciar o ju - bi - leu,  
3. Guar - da, vê a ter - ra in - da, Lar fe - liz e pe - re - nal,

In - da vai a noi - te al - ta Ou já vem o a - ma - nhe - cer?  
Al - ça a voz a - le - gre - men - te, Faz vi - brar o pró - prio Céu.  
Vê o Rei em gló - ria in - fin - da, Vê o mar co - mo um cris - tal

-Vi - a - jor, oh sim, des - per - ta, Ao rom - per do ar - re - boll  
Lo - gos bons dos fa - le - ci - dos l - mor - tais res - sur - gi - rão,  
Lá do Céu ou - ve a har - mo - ni - a, An - jos mil a dar lou - vor,

Põe - te em pé e fi - ca a ler - ta; Ei - a, pois, que sur - ge o sol!  
Ao so - ar aos seus ou - vi - dos O cla - rim da re - den - ção.  
-Vi - a - jor, oh que a - le - gri - a, Bre - ve i - rás ao ar de a - mor!

B7 – Partitura registrada no *Cantai ao Senhor* (1963) sob o número 556.

## Desde um a Outro Pólo

From Greenland's Icy Mountains

REGINALD HEBER, 1819 — Trad. G. S. F. (alt.)

LOWELL MASON, 1823

Andante  $\text{♩} = 63$

1. Des - de um a ou - tro pó - lo, Da Chi - naao Pa - na - má,  
2. São tan - tas ma - ra - vi - lhas Que ve - mos ao pas - sar  
3. A gra - ça pro - cla - ma - da A tô - daa ge - ra - ção,

Do mais dis - tan - te so - lo Ao al - to Ca - na - dá,  
Por ter - ras e por i - lhas, E pe - lo ar - gên - teo mar!  
À al - ma con - tris - ta - da Da - rá a sal - va - ção.

Foi mui lon - gin - quas ter - ras, Nós va - mos sem te - mor,  
Por is - so a - go - ra va - mos Le - var à es - cu - ri - dão  
A Ter - ra en - tão re - mi - da Por mei - o de Je - sus,

Por va - les e por ser - ras Pre - gan - doo Sal - va - dor.  
A luz que des - fru - ta - mos, A e - ter - na sal - va - ção.  
Te - rá as - sim a vi - da Dee - ter - na paz e luz.

# Old Folks at Home

Stephen C. Foster, 1851

Stephen C. Foster

{ 1. 'Way down up - on the Swa - nee Riv - er, Far, far a - way,  
 { All up and down de whole cre - a - tion, Sad - ly I roam;  
 { 2. All roun' de lit - tle farm I wan - dered, When I was young,  
 { When I was play - ing with my both - er, Hap - py was I;  
 { 3. One lit - tle but a - mong de bush - es, One that I love,  
 { When will I see de bees a - hum - ming, All roun' de comb?

Dere's wha my heart is turn - ing ev - er, Dere's wha de old folks stay. }  
 Still long - ing for de old plan - ta - tion, And for de old folks at home. }  
 Den man - y hap - py days I squandered, Man - y de songs I sung. }  
 Oh! take me to my kind old moth - er, There let me live and die. }  
 Still sad - ly to my mem - 'ry rush - es, No mat - ter where I roam. }  
 When will I hear de ban - jo tum - ming, Down in my good old home? }

All de world is sad and drear - y, Ev - 'ry - where I roam;

Oh! dark - les, how my heart grows wear - y, Far from de old folks at home.

Music is the nearest at hand, the most orderly, the most delicate, and the most perfect of all bodily pleasures. It is also the only one which is equally helpful to all ages of man. – Ruskin.  
 Whether four or sixty-four, you will enjoy an Inner-Player Piano.

From "The One Hundred and One Best Songs" – The Cable Company – 1919 – Chicago, IL  
 This notation and MP3 copyright © 2000, John S. Atchley

B8 – “Old Folks at Home” (também conhecida como “Swanee River”). No HASD, “Saudade” (nº 340).

HOMENAGEM ÀS MÃES

171 **Recordação da Infância**

Letra e Música.  
Jonas Monteiro de Souza

É do - ce a - go - ra re-lem - brar Os di - as  
To-man - do - me nos braços seus, Bem jun - to ao  
E quando es - tou em a - fli - ção. Em de - sa -

in - fantis, Em que a voz de mi-nha mãe Ou -  
co - ração, Can-ta - va, pa - ra me ani - nar, A  
lento e dor Pa - re - ço ain - da ou - vir-lhe a voz Di -

**CORO**

vi - a mui fe - liz. Fi - lhi - nho, dor - me,  
ma - ter-nal can - ção. zer - me com a - mor  
dor-me em paz Deus cui - da - rá de nós Não  
cho - res mais e dor - me bem Deus ve - la - rá por

173

## Gratidão

(A Minha Mãe)

Letra e Música:  
Jonas Monteiro de Souza

Ao me re - cor - dar do meu ve - lho lar, Que sau -  
da - des vêm ao meu co - ra - ção. E por tu - do, enfim que fi -  
zes - te a mim, Rendo a ti, ó mãe, minha gra - ti - dão. De  
noi - te a o - rar Por mim a im - plo - rar. Meu  
ber - ço a emba - lar. Pra me a - ca - len - tar. Can -  
ber - ço em - ba - la - vas com amor. A tu - a o - ra - ção E a  
ta - vas su - a - ve can - ção. Não posso es - quecer O

HOMENAGEM ÀS MÃES

Gratidão — Conclusão

lin - da canção Tra - zi - am con-for - to na  
gran - de po-der Da - tu - a sin-ge - la o-ra -

dor A ti, ó mãe, mi-nha gra - ti-dão! A  
ção.

ti, ó mãe meu a - mor! Por mim so -

fres - te pe - sar e dor e por

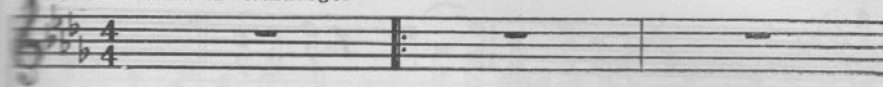
is - so te te - nho a - fei - ção. Meu ção.

The musical score is written for voice and piano. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are in Portuguese and describe a mother's love and the comfort it brings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

B10b – Partitura registrada em *Melodias de Vitória* (1955). Continuação de “Gratidão”.

## 176 Súplica Pelos Noivos

Letra: Isolina A. Waldvogel



1. Ó vem, Senhor, nesta hora tão pro -
2. Torna seu lar u'a su - cursal di -
3. E quando um di - a a es-sé par

pi - cia,	a bênção Tu - a aos noivos outor-gar!	Faze-a jor -
vi - na	do amor e luz que a fê em Ti nos traz	Nele a ver -
vie-rem	máguas e som-bras como a todos vêm,	não lhes per .

# AGORA

(hino oficial do IV Congresso M.V. da  
União Sul Brasileira - dezembro de 73)

MARCELO CARVALHO

Letra e Música do  
COSTA JUNIOR  
junho de 73

Moderato com expressão (♩=56)

*Trompete em dó* *mf* *p* *mp*

*pp* CONGREGAÇÃO *mp* *dim.*

Va . mos ir . mãos, não po . de . mos fi . car as . sim.

The first system of the score features three staves. The top staff is for Trompete em dó, starting with a dynamic of *mf* and moving to *p* and then *mp*. The middle staff is for CONGREGAÇÃO, starting with *pp* and moving to *mp* and *dim.*. The bottom staff is the vocal line, with lyrics: "Va . mos ir . mãos, não po . de . mos fi . car as . sim."

*p* *f* *mp*

*p* *mf* *dim.* *p*

Cris . to não vei . oa . in . daes . tamos a . qui! A .

The second system continues the vocal line and accompaniment. The top staff has dynamics *p*, *f*, and *mp*. The middle staff has dynamics *p*, *mf*, *dim.*, and *p*. The lyrics are: "Cris . to não vei . oa . in . daes . tamos a . qui! A ."

*cresc.*

*cresc. articulado*

go . ra va . mos nós fa . lar de um Salvador. O mundo inteiro quer a .

The third system continues the vocal line and accompaniment. The top staff has a *cresc.* marking. The middle staff has a *cresc. articulado* marking. The lyrics are: "go . ra va . mos nós fa . lar de um Salvador. O mundo inteiro quer a ."

© Copyright 1973, Costa Junior.

B12 - cântico registrado na coletânea *Vamos Cantar* (1973).



# PEDRAS

MARCELO CARVALHO

Letra e Música do  
COSTA JUNIOR  
junho de 73

Moderato

1. Nós é . ra . mos pedras de ru . a, — chu . ta . das, pi . sa . das por  
2. A Pedra dees . qui . na do Templo, — ti . rou . nos da la . ma fa .  
3. Na guerra do bem contra o mal, — se . ja . mos um mu . ro de

pés. — Ba . tí . a . mos con . tra ou . tras pedras, ro .  
tal, — lim . pou . nos do lo . do en . vol . ven . te; — é  
fé. — Lu . te . mos em prol dos prin . cí . pios; — que

lá . va . mos sempre em re . vés. — A . té que ca . í . mos no a .  
grande es . sea . mor di . vi . nal! — Nos fez pedras vi . vas e  
sem . pre nos fir . mam de pé, — Em bre . ves . ta . re . mos com

bis . mo! — Dis . for . mes, que . bra . das, sem luz. — Nas  
ú . teis, — no Tem . plo, na cau . sa de Deus. — E a .  
Cris . to, — an . dan . do em ca . mi . nhos de luz. — É,

© Copyright 1973, Costa Junior.

B13 – cântico registrado na coletânea *Vamos Cantar* (1973).

## PULSAÇÃO

*Larghetto* (♩ = 60) MARCELO CARVALHO COSTA JUNIOR  
entusiasticamente *Letra e Música do*  
agosto de 71

1. No som que se mo-ve no ar; na cor que o -  
2. Na i - da - e - vin - da do mar, na bri - sa fa -  
3. No sol ful - gu - ran - te a bri - lhar; nas nuvens que

lhar re - pro - duz; nos pa - ções fi - ni - to que vi - ve a cantar; na  
gueira a vol - tar, na luz das es - tre - las, no meu co - ra - ção, e -  
andam no céu; no ven - to que faz corren - te - za no ar; no

*Coro*

ro - ta vi - sí - vel da luz, Há pul - sa - ção no e - xis -  
xis - te um ba - ter: pul - sa - ção. vôo do ca - ná - rio ao léu.

tir, há pul - sa - ção em vi - ver. Há mo - vi -

mento em Deus, meu Se - nhor, o pul - so da vi - da é o a - mor.

© Copyright 1973, Costa Junior.

## TESTEMUNHO

Letra e Música do  
COSTA JUNIOR  
julho de 89

Allegro (♩=60)

1. No meu vi - ver eu vou di - zer que Cris - to  
2. No meu fa - lar eu vou con - tar que Cris - to  
3. No meu sor - rir eu vou mos - trar que Cris - to

MANOEL CARVALHO

mor.reu por mim,na cruz pra me sal - var. No meu vi -  
No meu fa -  
No meu sor -

ver eu vou di - zer que Cris - to  
lar eu vou con - tar que Cris - to me pro - me - teu, que bre - ve  
rir eu vou mos - trar que Cris - to

vai vol - tar. A. can - tar: la - ra - lá - lá - lá - lá - lá,  
*bem leve*  
*p*

© Copyright 1973, Costa Junior.

# É Preciso Apenas Crer

## 2ª Estrofe

arr.: André R. S. Gonçalves

Mário Jorge Lima

QUARTO

retirar respiração desta 1ª frase na edição

1. *Cai-to esten-de a mão a todo\_a - que-le que qui-ser - en-tre-gar Lhe tudo e\_a-ci-ta - Lo pe-la fi.*

2. *Cai-to esten-de a mão a todo\_a - que-le que qui-ser - en-tre-gar Lhe tudo e\_a-ci-ta - Lo pe-la fi. -*

3. *Cai-to esten-de a mão a todo\_a - que-le que qui-ser en-tre-gar Lhe tudo e\_a-ci-ta - Lo pe-la fi -*

4. *Cai-to esten-de a mão a todo\_a - que-le que qui-ser en-tre-gar Lhe tudo e\_a-ci-ta - Lo pe-la fi. -*

Uma vida nova, en-sei que e-xis-te ao teu e\_ao meu dis-po-ir. É pre-ci-so\_a pe-nas cre-ir!

Uma vida nova, en-sei que e-xis-te ao teu e\_ao meu dis-po-ir. É pre-ci-so\_a pe-nas cre-ir!

Uma vida nova, en-sei que e-xis-te ao teu e\_ao meu dis-po-ir. É pre-ci-so\_a - pe - nas, a - penas cre-ir!

Uma vida nova, en-sei que e-xis-te ao teu e\_ao meu dis-po-ir. É pre-ci-so\_a pe - nas, a - pe - nas cre-ir!

CPV/BR